
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Simón Calzada, Carla; Sanz Burgos, Omar, dir. Traducción de un fragmento de Italian Hours, de Henry James, y análisis del proceso de la traducción. 2020. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/232789>

under the terms of the  license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2019-2020

**Traducción de un fragmento de *Italian Hours*,
de Henry James, y análisis del proceso de la traducción**

**Carla Simón Calzada
1422439**

**TUTOR
OMAR SANZ BURGOS**

Barcelona, 4 de juny de 2020

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Página de créditos

Datos del TFG

Título:

Traducción de un fragmento de *Italian Hours*, de Henry James, y análisis del proceso de la traducción.

Traducció d'un fragment d'*Italian Hours*, d'Henry James, i anàlisi del procés de la traducció.

Translation of a piece of *Italian Hours*, by Henry James, and analysis of the translation process.

Autor/a: Carla Simón

Tutor: Omar Sanz Burgos

Centro: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudios: Grau de Traducció i d'Interpretació

Curso académico: 4º

Palabras clave

Traducción, Henry James, *Horas italianas*, propuesta, *flâneur*, narrador-observador, análisis.

Traducció, Henry James, *Hores italianes*, proposta, *flâneur*, narrador-observador, anàlisi.

Translation, Henry James, *Italian Hours*, proposal, *flâneur*, observer-narrator, analysis.

Resumen

Con este trabajo pretendemos adentrarnos, a través del libro de viajes *Italian Hours*, en la narrativa de Henry James, siempre llena de oraciones que parecen infinitas y con una compleja sintaxis y, todo esto, desde el punto de vista de la traducción. Utilizamos esta visión analítica para, primero, ver en qué situación se encuentran actualmente los estudios sobre el autor norteamericano, así como el panorama de las traducciones que se han hecho hasta ahora. Seguidamente, hacemos un análisis de algunos fragmentos de nuestra traducción al español y de otras tres en distinta lengua (otra versión en español, una italiana y una portuguesa) comparándolos con el texto original. Por último, añadimos unas conclusiones donde resumimos la experiencia durante el proceso de traducción y donde explicamos brevemente cuál ha sido nuestro objetivo inicial, que es el que ha influenciado nuestra toma de decisiones durante el desarrollo de esta fase del trabajo para, finalmente, intentar obtener una traducción dinámica, fresca y natural en nuestra lengua, aunque fiel al original.

Resum

Amb aquest treball volem endinsar-nos, a través del llibre de viatges *Italian Hours*, en la narrativa de Henry James, sempre plena d'oracions que semblen infinites i amb una sintaxi complexa i, tot això, des del punt de vista de la traducció. Utilitzem aquesta visió analítica, primerament, per veure quina és la situació actual dels estudis sobre l'autor nord-americà, així com el panorama de les traduccions

que s'han fet fins ara. A continuació, fem una anàlisi d'alguns fragments de la nostra traducció a l'espanyol i d'altres tres cap a diferents llengües (una altra versió cap a l'espanyol, una cap a l'italià i una cap al portuguès) comparant-les amb el text original. Per últim, afegim unes conclusions on resumim l'experiència durant el procés de traducció i on expliquem breument quin ha sigut el nostre objectiu inicial, que es el que ha influenciat la nostra presa de decisions durant el desenvolupament d'aquesta fase del treball per intentar obtenir, finalment, una traducció dinàmica, fresca i natural en la nostra llengua, però fidel a l'original.

Summary

The aim of this research is to dive in Henry James' prose (through his travel book *Italian Hours*), which is always full of phrases that seem to be endless and with a complex syntax; all of it, from a translator's point of view. Firstly, we use this analytic vision to see in which state are the studies about the North American writer today, as well as the situation of the translations that have been done so far. Furthermore, we analyse some passages of our translation into Spanish and of other three more into different languages (another Spanish version, an Italian translation and a Portuguese one) comparing them with the original text. Finally, we add a few conclusions in which we sum up the experience during the translation process and where we briefly explain which was the first objective: the main influence in our decision-making of this part of the work. We tried to obtain a dynamic, fresh and natural translation into our language, but faithful to the original.

Avís legal

© Carla Simón Calzada, Barcelona, 2019. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Aviso legal

© Carla Simón Calzada, Barcelona, 2019. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Legal notice

© Carla Simón Calzada, Barcelona, 2019. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índice

Página de créditos	2
Índice	4
1. Introducción	5
2. Estado de la cuestión	7
2.1. <i>Anticipándonos al texto</i>	7
2.2. <i>El interés por James: visión global</i>	7
2.3. <i>Sentimientos encontrados: qué dice la crítica</i>	9
2.4. <i>Traducciones existentes de la obra</i>	11
3. Propuesta de traducción	13
4. Análisis del proceso de la traducción	46
4.1. <i>Nombres propios</i>	46
4.2. <i>Términos originalmente italianos</i>	47
4.3. <i>Jerga</i>	48
4.4. <i>Campos semánticos</i>	51
4.4.1. <i>Arquitectura y texturas</i>	51
4.4.2. <i>Luz y color</i>	54
4.4.3. <i>Anatomía</i>	56
4.5. <i>Frases idiomáticas o referencias culturales</i>	58
4.6. <i>Dudas o lugares difíciles</i>	63
5. Conclusiones	68
6. Referencias bibliográficas	70
6.1. <i>Libros</i>	70
6.2. <i>Artículos de revista</i>	70
6.3. <i>Páginas web</i>	71
7. Anexos	72
7.1. <i>Texto original en inglés</i>	72

1. I n t r o d u c c i ó n

Este trabajo intenta dar un enfoque distinto a la palabra de Henry James con una nueva propuesta de traducción de una de sus obras menores —aunque no por ello de belleza más reducida— titulada *Italian Hours*. Queremos contribuir a acercar un poco más los autores clásicos a generaciones como la nuestra y, por eso, esta versión revitalizada trata de romper la barrera que a veces construye la tan complicada prosa de James para quienes suelen leer textos más livianos. Nuestro objetivo era conseguir una traducción fresca y natural en español en un intento de recrear cómo hubiera sido el libro escrito por el autor norteamericano en nuestra época y con sus propias palabras.

Para poder desarrollar posteriormente un breve estudio que girase sobre nuestra propuesta, hemos dividido el trabajo en tres partes fundamentales: el estado de la cuestión, la propuesta de traducción y el análisis. En la primera de todas, recogemos información previa que pueda ser útil para una lectura más analítica de la traducción y describimos en unas pocas pinceladas la figura de Henry James como autor (estilo, influencias, inspiraciones, etc.) para seguir con un mapa a nivel europeo de quiénes y cuándo se han interesado por el autor y por sus obras a lo largo de la trayectoria vital de este hasta incluso la actualidad, dado que sigue habiendo importantes instituciones que llevan a cabo estudios sobre él de forma muy activa. Este primer apartado concluye con una visión más crítica, aunando opiniones diversas de personalidades de todo el mundo sobre el estilo tan característico de James y sobre algunas de las traducciones al español que se han publicado hasta la fecha.

A continuación, hemos añadido nuestra propuesta de traducción que, como comentábamos, ante todo pretende ser comprensible y accesible para cualquiera. Nos hemos puesto en la piel del propio lector al que pueda llamarle la atención un libro de viajes como este y, sin esfuerzo ni complicaciones, desee volar hasta Venecia e imaginarse navegando en una góndola. Podríamos decir que incluso es una versión de un clásico que no ha tenido reparos en modernizarse gracias a una concienzuda y atrevida toma de decisiones.

La tercera y última parte de la que consta el trabajo es el análisis que, junto con la anterior, son las que cobran mayor peso. A través de una comparación objetiva de traducciones ya publicadas en diferentes lenguas románicas—otra versión al español, una italiana y una portuguesa—, examinamos en qué, cómo y por qué varían o no entre ellas. A nuestro parecer, no existe ninguna decisión mejor que la otra si no es que haya habido algún error previo de comprensión o de posterior expresión y, por este motivo, nuestro propósito no es valorarlas, sino observarlas desde el punto de vista traductológico.

Para llevar a cabo estas tres partes y el resto del estudio, hemos seguido una línea temporal bastante marcada, ya que una se nutría de la anterior y necesitábamos empezar por el principio. Así que la metodología del trabajo consistió, primero, en escoger qué autor y cuál de todas sus obras propondríamos para la traducción. Así como nos atreveríamos a decir que traducir a James ha sido como vivir un intenso y tormentoso amor, escogerle a él y a este libro fue como tener un flechazo.

Comenzamos esta aventura aun sabiendo que es uno de los maestros de la lengua inglesa y sin ser conscientes de que también es uno de los más complicados de reescribir. También decidimos traducir los dos primeros capítulos del original porque, tras leer la obra completa, se centraban solo en Venecia e incluían hermosas descripciones al detalle que, a primera vista, nos resultaron interesantes de analizar. Además, no todas las traducciones que utilizamos en la comparación ofrecen una traducción completa de la obra, pero estas primeras páginas aparecían en todas ellas. Hicieron falta enormes dosis de paciencia y esfuerzo para encontrar el equivalente más adecuado en algunos pasajes, pero, tras terminar la traducción, empezamos el análisis. Sí que es cierto que, para la primera parte, el estado de la cuestión, fuimos compilando la información necesaria a la vez que terminábamos de ajustar y retocar nuestra propuesta en español. Así que, en cuanto estuvimos satisfechos con el resultado, redactamos esa segunda parte y fue posteriormente cuando empezamos con la comparación. Previamente a todo eso, hicimos una extensa búsqueda de fuentes de información para comprender un poco mejor la obra en sí y el contexto en que se sitúa.

Finalmente, podemos decir que las claves para intentar obtener un resultado óptimo en cada uno de los apartados ha sido la paciente dedicación y, por supuesto, nuestra intrínseca pasión hacia las lenguas y la lectura. Además de estas tres partes fundamentales del trabajo, también añadimos unas breves conclusiones de todo el proceso y adjuntamos toda una lista del material utilizado para mantener una aproximación lo más veraz posible. Por último, la versión original del fragmento escogido cierra de forma exquisita un trabajo que, personalmente, ha significado zambullirse de lleno en el papel de un traductor con lo que bien podría ser su primer encargo profesional.

2. Estado de la cuestión

2.1. Anticipándonos al texto

Tras poco más de cien años sin él, Henry James continúa siendo objeto de estudio en la actualidad, sobre todo por su característico estilo laberíntico en prosa, algo poco común en su lengua materna como era el inglés. Sin embargo, esa particular forma de escribir no solo la podemos encontrar en sus novelas más célebres, sino también en otras menos aclamadas por el público general como son sus libros de viajes. Es como si, no solo el lector, sino el mismo autor de esas líneas los hubieran relegado al margen de su obra. Teniendo en cuenta los resultados de nuestra búsqueda sobre estos relatos, concretamente sobre *Italian Hours*, nos sorprende el gran número de estudiosos de ámbitos como la arquitectura, la cartografía y la antropología que lo han tratado con detalle. Pero todos con ese punto de vista analítico con el que desmenuzan el texto en secciones aisladas y carentes de vida. La magia del *flâneur* se pierde en esos procesos, lo que significa desenhebrar toda esta ruta propuesta por este personaje que vagabundea, errante, por las callejuelas y canales de Venecia mientras se relaciona con la realidad que le rodea. Esta figura, con el paso del tiempo, se convertiría en un referente y punto de partida para Michel Certau en 1984 para los dos tomos de *La invención de la vida cotidiana* y, quince años más tarde, también para Walter Benjamin, quien realmente lo popularizó en su epílogo titulado «El retorno del *flâneur*» dentro de *Paseos por Berlín* de Franz Hessel. Y James, encarnándolo en su piel, se transforma en la mismísima definición del término francés, objeto de estudio de muchos, que podemos resumir como ese paseante testigo de los cambios acontecidos (y que siguen acaeciendo) en la sociedad y en la ciudad, que se modernizan a su paso. El *flâneur* es la figura del transeúnte subjetivo que medita y reflexiona sobre estas modificaciones del entorno y que, a su vez, le provocan recuerdos de tiempos pasados que se transforman y reflejan en un texto cargado de melancolía.

No obstante, esto no solo se limitó a los libros, sino que podríamos decir que dicho personaje comienza en la vida real y después es cuando se extiende al texto. Desde bien joven, James decidió que la sociedad de su país no era lo bastante madura como para comprender su proyecto literario. Para entonces, él destruyó lo que venía siendo la novela del siglo XIX y la preparó para la siguiente época porque James veía la historia y la sociedad europeas con otros ojos, y fue por eso por lo que su obra ha sido tan influyente para todo lo que se ha escrito después. Con esto, podemos concluir que era un *voyeur* nato, su observación y deleite se desarrollaron muy precoces, al igual que su conciencia y admiración estéticas hacia la arquitectura de ese continente.

2.2. El interés por James: visión global

Como comentamos en la sección anterior, los libros de viaje de James, a pesar de que el público general les ha dado la espalda, muchos especialistas de campos como son la cartografía y la

antropología los han estudiado a fondo. Una de ellas fue Annick Duperray que, con la ayuda de colaboradores de todo el mundo, publicó en 2006 un amplísimo estudio sobre la influencia del escritor a lo largo de los años, desde su época contemporánea hasta la nuestra actual, bajo el título *The Reception of Henry James in Europe*. Este volumen, a grandes rasgos, nos ayuda a construir un mapa global de cómo se ha leído, traducido y estudiado a James en diversos países europeos.

Empezando por Francia como punto de partida en este recorrido, vemos que, a pesar del contacto directo con el país y cómo este influyó en el escritor una vez se instaló en París durante algunos años, escasearon las críticas sobre su obra, puede que por las pocas traducciones que se habían hecho hasta ese momento (finales del s. XIX) en esa combinación de lenguas. Duperray añade que pueda tratarse de una decisión propia de James, que fue reacio a ser traducido en vida y, por tanto, sus libros no eran accesibles a todo el mundo. Un poco más hacia el oeste del mapa desembarcamos en Italia, donde, por aquella misma época y con el fascismo en el poder, encontramos críticas contradictorias entre las sutiles reseñas y en los prefacios de quienes lo tradujeron. Es evidente que en este país fue más por motivos sociopolíticos que los intelectuales y académicos lo criticaron y, generalmente, sus opiniones eran políticamente sesgadas. Por otro lado, en Alemania, tras la Segunda Guerra Mundial, crece de nuevo el interés por el autor americano y entre 1946 y 1959 fueron un total de 25 las adaptaciones y traducciones que se llevaron a cabo. Aun así, por aquel entonces aún se le consideraba un escritor elitista y, a nivel estético, se le llegó a relacionar y comparar con otros escritores alemanes de la época como Thomas Mann, autor de *La muerte en Venecia*, y Franz Kafka, autor de relatos como *La metamorfosis* o *Carta al padre*. Ya en tierras no tan lejanas, en nuestra península ibérica y en Portugal fue a partir de los años cuarenta, con la teoría de la «nueva crítica», cuando se volvió a poner el foco en James. Veinte años más tarde, a partir de los sesenta y con el impacto de corrientes como el estructuralismo, el psicoanálisis y la deconstrucción se desempolvaban de nuevo los estudios jamesianos. Greg Zacharias, profesor de inglés en la Universidad de Creighton y director del Center for Henry James Studies ubicado en el mismo campus, en su reseña crítica del libro de Duperray, destaca cómo a día de hoy se continúan llevando a cabo estudios sobre el autor norteamericano en el Reino Unido, Canadá y Estados Unidos. También señala algo que hemos mencionado antes y es la relación evidente entre la promoción o supresión de James para los lectores a consecuencia de las decisiones de las esferas políticas y de gobierno.

Con estos datos sobre la mesa vemos, de nuevo, cómo se ha estudiado y analizado más a James en comparación a cuánto se le ha leído por gusto. Y esto está intrínsecamente relacionado con el hecho de que se le ha traducido poco y, según la mayoría de críticos, los resultados han sido hasta ahora poco fiables, al menos en lo que respecta a las versiones españolas. A pesar de esto, los pocos que se han atrevido a traducir a Henry James para hacerlo accesible a gran parte de la sociedad tienen a sus espaldas una larga y reconocida trayectoria como traductores o estudiosos, así como una amplia experiencia dándoles voz a otros clásicos en español.

2.3. S e n t i m i e n t o s e n c o n t r a d o s : q u é c

La prosa de Henry James tiene fama de ser tenebrosa y retorcida, con subordinadas interminables e incisos dentro de incisos que requieren una lectura lenta para su entendimiento y disfrute. Se le considera un gran conocedor de su lengua materna y un maestro de la literatura inglesa que, con su obra, abrió las puertas del nuevo siglo a la futura generación de escritores. Como hemos comentado en puntos anteriores, el interés que se ha desatado por el autor norteamericano ha sido mucho mayor con carácter póstumo que en su propia época, aunque la crítica siempre ha estado presente. A continuación, expondremos brevemente lo que los mismos estudiosos del tema u otros escritores han dicho sobre la figura de James como escritor y cuál es su opinión sobre la obra que nos ocupa especialmente a nosotros, *Italian Hours*.

Otro gran estudioso de la obra de James es Peter Collister, autor del premiado ensayo de dos volúmenes titulado *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama* (2016), así como editor de la colección de obras autobiográficas de James titulado *A Small Boy and Others* (2011). Collister, en su artículo titulado «Levels of Disclosure: Voices and People in Henry James's 'Italian Hours'», publicado por la consagrada organización MHRA (Modern Humanities Research Association) en 2004 en su reconocida revista anual, como bien deja entrever el explícito título, hace una crítica global de esta colección de ensayos que abarca gran parte de la vida del autor y recoge las experiencias vividas durante el total de catorce visitas que hizo a Venecia y a otras ciudades italianas.

Collister comenta que la alternancia de voces narrativas que James utiliza no sería viable en el género de ficción y señala algunos de estos tipos de narrador como el narrador-observador, consciente y reflexivo y que, además, podríamos decir que está íntimamente ligado a la parte emocional del propio autor, como veníamos diciendo hasta ahora cuando hablábamos del *flâneur*. Estos puntos de vista cambiantes también aportan la vivacidad necesaria en lo que podríamos calificar como el género de libros de viaje. Además, tiene tendencia a caricaturizarlos y podemos tomar como ejemplo esos pasajes en los que él mismo, como narrador, se ríe de sus ilusiones románticas. También destaca que las ideas con un matiz irónico y personal que James deja entrever nos hacen pensar en el autor como «un joven escritor viajero de inusual confianza en su propia imaginación».

Tanto Collister como José María Guelbenzu, escritor y crítico literario español, señalan que James es un gran creador de personajes y relaciones entre ellos. Guelbenzu, hablando de la parte emocional del autor norteamericano, lo califica de «conocedor del alma humana», ya que ha dedicado gran parte de su obra a tratar un mismo tema con ligeras variantes: la inocencia corrompida por la malicia. En estos ensayos, también podemos vislumbrarlo en los momentos en que es evidente que interrelaciona sus cartas personales con estos nuevos escritos en los cuales magnifica a los objetos para dar cierta importancia emocional a la persona con la que, en pleno anonimato, ha establecido ese vínculo poco visible a primera vista. En *Italian Hours* esas personas pueden esconderse detrás de un monumento arquitectónico o incluso detrás de una pintura.

Y no tan solo son los textos originales de James el objetivo de muchas miradas críticas, sino también las traducciones que se han podido hacer hasta ahora han sido y son un tema muy controvertido. Tanto es así que el estudio de Duperray que comentábamos en la sección anterior contiene apartados específicos que analizan las traducciones que se han hecho de James hacia diferentes lenguas; el apartado de las traducciones españolas lo cubre M^a Antonia Álvarez Calleja, un referente en los estudios de traducción y filología inglesa. Ella, en su artículo publicado en la revista *Epos*, centrada en la filología, sobre la relación que James tuvo con la cultura y el arte italianos, comenta que el autor los tuvo presentes durante toda su vida. Álvarez destaca que, además, podemos establecer una línea progresiva de cómo, a lo largo de los años, ahondaba cada vez más su perspectiva y sentimientos hacia Italia.

Se pueden establecer tres períodos diferentes en esta progresión, que son: primeramente, en los primeros apuntes de viajes se centra, sobre todo, en lo material y lo natural, es decir, la pintura, la arquitectura o los paisajes; a continuación, Álvarez apunta que en una segunda fase nos encontramos a un James mucho más reflexivo, especialmente cuando relaciona las costumbres con la forma de ser y actuar de las personas y donde entra en conflicto con algo que cita en los primeros pasajes de *Italian Hours* cuando hace referencia a lo nuevo e industrial que se antepone, por desgracia, a lo antiguo, más histórico y especial; por último, al final de su vida, James se centró en la oposición entre los mundos y mentalidades opuestos que representan cada uno de los dos continentes a los que él, de alguna manera, se aferraba: el que le vio nacer y el que lo vio crecer. Por eso, en sus obras, está muy presente la lucha entre extremos como son la inocencia —el gran tema inspirador para James, como apuntábamos antes— y la experiencia, la moral y las costumbres o América y Europa.

Durante nuestra búsqueda de fuentes de información, nos dimos cuenta de que las críticas negativas acerca de las traducciones —al menos, hacia el español— de James era ciertamente abundante. Guelbenzu señala que hasta la fecha (para entonces, 2016), solo existía una buena traducción de un libro tan canónico para muchos como es *La copa dorada* en su edición de 1981, llevada a cabo, por supuesto, por un veterano como Andrés Bosch, escritor, ensayista y traductor mallorquín que ganó el Premio Planeta en 1959 por su novela *La noche*. Para Guelbenzu, este tipo de versiones mimadas por sus experimentados traductores, y aún mejores escritores, seguramente se puedan mejorar, pero podemos considerarlas fiables y de muy buena calidad.

Por otro lado, Cristian Vázquez, periodista y escritor argentino, en uno de sus artículos para *Letras libres*, pone especial atención en la nueva traducción de *Otra vuelta de tuerca* que, a partir de 2015, pasó a titularse *La vuelta del torno*. Esta versión española más moderna del original *The Turn of the Screw* publicada por *Libros del Asteroide* fue el resultado de un trabajo conjunto entre Alejandra Devoto, Jackie DeMartino y Carlos Manzano que, durante diez años, se dedicaron a crear un texto distinto, aunque estilísticamente sólido que, según ellos, podría haber escrito James si lo hubiera hecho en español. Además, su objetivo era que se convirtiera en traducción canónica. Y, a todo esto, Vázquez apunta que, a pesar de que hacen falta muchas más traducciones de los clásicos,

parece haber sido demasiado trabajo para tan solo 184 páginas que, además, optan por una hipercorrección —al menos en el título— que considera innecesaria.

A modo de conclusión, podemos decir que la crítica ha sido, en parte, el detonante de muchos de los estudios que hasta ahora se siguen llevando a cabo acerca de la figura y las obras de Henry James. Ya sean buenas o no tanto, las opiniones de los expertos devuelven a la vida el alma del autor para que, entre todos, hagamos nuestra propia aportación, nos ayudemos a entenderlo mejor y lo hagamos más accesible al resto de (todavía) mortales.

2.4. Traducciones existentes de la obra

Como comentamos anteriormente, los libros de viaje de James, a pesar de no triunfar entre público general, los han estudiado muchos especialistas del tema, y lo más seguro es que lo han hecho tomando como referencia la versión original. Y sí, James se ha traducido, pero poco. Bien es cierto que no habrá sido por falta de voluntad, sino por la complejidad de sus palabras por lo que su obra ha pasado por las manos de muy pocos traductores. Menos aún son los volúmenes en otras lenguas que contienen el texto completo de la obra que estamos estudiando porque en el mercado imperan las versiones reducidas, es decir, las que solamente contienen algunos capítulos que suelen haberse escogido según la importancia que tienen en la obra en sí.

Tras una amplia búsqueda encontramos tres traducciones en distintas lenguas románicas que nos serán útiles más adelante para compararlas con nuestra versión propuesta y solamente una de ellas contiene la obra completa, las otras dos son versiones más breves. La primera que encontramos fue *Horas venecianas*, la traducción al español por Miguel Ángel Martínez-Cabeza, que resulta ser la más breve de todas y la primerísima versión en esta lengua, publicada en 2008. Contiene los cinco primeros ensayos de la colección ordenados tal y como están en la versión original para, según nos comenta su traductor en el prólogo, ofrecer una mejor progresión lectora que comienza como una idealización del autor y que, al final, se transforma en completa ironía. Estos cinco primeros capítulos son «*Venice*», «*The Grand Canal*», «*Venice: An Early Impression*», «*Two Old Houses and Three Young Women*» y «*Casa Alvisi*».

A continuación, fue la traducción portuguesa del brasileño Júlio Castañon Guimarães la que cayó en nuestras manos. A pesar de ser más extensa que la anterior, solo contiene ocho del total de 22 ensayos con los que cuenta la versión inglesa: además de los tres relatos iniciales, también incluye «*Italy Revisited*», «*A Roman Holiday*», «*From a Roman Note-Book*», «*Siena Early and Late*» y «*Florentine Notes*»; todos ellos conservan el mismo orden de aparición que en el original. A diferencia de la traducción al español, esta ha conservado el título original de la obra, dado que no solo habla de Venecia como la de Martínez-Cabeza, sino que también incluye textos que describen otros lugares y ciudades. Publicada en 2013, *Horas italianas* es la más reciente de las tres traducciones.

Por último, fue en las estanterías de una pequeña librería italiana situada en el centro de Barcelona donde encontramos la segunda edición de *Ore italiane*, la traducción al italiano por Claudio Salone, directamente importada de Italia. De esta versión se publicaron dos ediciones, la primera en 2006 y la siguiente en 2010. Es la única de las tres versiones en lengua románica en la que se han traducido cada uno de los capítulos comprendidos en la versión original.

Más adelante, en el análisis de la traducción, compararemos las cuatro traducciones, incluyendo nuestra propuesta a continuación. Lo haremos desde un punto de vista más traductológico y lingüístico, sin dejar de lado nuestra faceta como meros lectores del siglo XXI que pretenden disfrutar de un texto fluido y comprensible, intentando ajustarnos al máximo a la experiencia de cómo sería leer a Henry James en esencia si él mismo hubiera escrito la obra en español.

¹ Se define como la nueva teoría literaria del siglo XX que llegó desde el sur de los Estados Unidos y que propone el *close reading*, es decir, una lectura «interior» y más objetiva de la obra en sí que, además, propone excluir el contexto en el cual se publica.

3. P r o p u e s t a d e t r a d u c c i ó n

Prefacio

Los capítulos de los que se compone este volumen ya han sido, con pocas excepciones, recopilados y luego asociados con otros conmemorativos de otras impresiones (no muy extensas) de excursiones y viajes. Las notas de varias visitas a Italia se reúnen aquí por primera vez en exclusiva y, como se refieren a otra época que no es la actual —la fecha fijada en cada uno de los relatos no hace más que confirmarlo—, he añadido algunos pasajes que hablan de días más recientes y, en algunos casos, la visión de los lugares y escenas en cuestión que se repite con frecuencia. No he dudado en corregir expresamente el texto dondequiera que parecía totalmente necesario, aunque no he pretendido sumar el elemento de la información ni el peso de un apartado corto de indagaciones y conclusiones, aunque la obstinación por este último fue tan curiosa como importante. Lo que más llama la atención del observador inquieto se resume en características y apariencias y, por encima de todo, el interés recae en cómo *solían* ser las cosas.

Venecia

Es un enorme placer escribir la palabra, pero no estoy seguro de que no sea un tanto insolente el pretender añadirle algo más. Miles de veces han sido las que han pintado y descrito Venecia y, de todas las ciudades del mundo, es la más fácil de visitar sin poner un pie en ella. Abran el primer libro que encuentren y los dejará embelesados; entren en la primera tienda o galería de arte con la que se topen y la verán representada en tres o cuatro cuadros bien coloridos. No hay nada más que añadir al tema. Todos han estado allí y cada uno ha traído consigo una colección de fotografías. Existe un pequeño misterio acerca del Gran Canal, así como acerca de nuestras vías públicas, y el nombre de San Marcos resulta tan familiar como cuando el cartero llama a la puerta. De todos modos, afirmar que Venecia está siempre en orden no está prohibido, por mucho que sea obvio para cualquiera de sus amantes. Y no hay nada nuevo relevante que añadir sobre ella más que lo antiguo prima sobre lo moderno; será algo realmente entristecedor cuando haya algo más que decir. Escribo estas líneas con plena conciencia de no tener ningún tipo de información que ofrecer. Mi labor aquí no es ilustrar al lector, sino estimular su recuerdo. Y culpo a quienquiera que se haga llamar escritor y que esté enamorado de su propio género.

I

El señor Ruskin se ha dado por vencido, eso es muy cierto, pero solo tras haber disfrutado de más de la mitad de su vida de placer y de una cantidad inconmensurable de fama. Puede que todos hagamos lo mismo cuando nos toque nuestro turno, el cual probablemente no tarde en llegar para muchos de aquí a un año. Mientras tanto, no hay nadie como Ruskin para ayudarnos a disfrutar. Hace poco que sacó a la luz una serie de ayudas para la depresión en forma de pequeños panfletos (la serie de *La*

tumba de San Marcos) donde prima el humor —malhumor— y en los cuales se incluyen sus últimas reflexiones acerca del tema que nos ocupa ahora mismo, y donde describe las recientes atrocidades que se perpetran en la ciudad. Estas últimas son numerosas y profundamente condenables, pero admitir que son estas acciones las que han hecho que Venecia se eche a perder sería admitir que Venecia realmente se ha echado a perder, lo cual, a nuestro parecer, es una elocuente —si bien desleal— afirmación. Afortunadamente, se reacciona en contra del contagio ruskiniano, ya que una hora de la laguna equivale a cien páginas de prosa desmoralizadora. Esta extraña y tardía prosa de Ruskin (incluyendo la corregida y sintetizada edición de *Las piedras de Venecia*, de la cual tan solo se ha publicado un único volumen, y quizás sea este el único) es ampliamente recomendable, aunque la mayor parte esté dirigida a niños de corta edad, dado que está escrito con un cierto tono de niñera que bien podría emanar de una institutriz enfadada. Aun así, llama a la reflexión y se ajusta, en su mayor medida, a la realidad de maravilla. Dentro, denota una inconcebible necesidad de construcción, aunque su autor se ha pasado la vida estableciendo los principios de la arquitectura y regañando a todo aquél que se los saltara, pero resuena y brilla por el amor que le tiene a su campo; un desconcertado y abjurado amor que aún conserva el poder de la inspiración. Entre los muchos extraños sucesos que le han ocurrido a Venecia, ha tenido la suerte de convertirse en objeto de pasión para el hombre de espléndido talento que la ha hecho suya y, asimismo, del mundo. Opino que no hay mejor lectura previa que esa antes de visitar Venecia, ya que un verdadero amante de la ciudad será capaz de separar el grano de la paja: el cerrado espíritu teológico, el moralismo *à tout tropos*, las extravagancias del provincianismo y la mojigatería son mera mala hierba en un campo de flores. Hay quien sin lugar a duda estará feliz en Venecia sin haber pasado ni una sola página, sin criticar, ni analizar; sin esforzarse en tan siquiera pensar. Es una ciudad en la que, sospecho, apenas se hacen esfuerzos en pensar y, aun así, se respiran felicidad y miseria a partes iguales. La desdicha de Venecia está allí plasmada para que todo el mundo la vea, forma parte del espectáculo del que un convencido devoto del color local afirma sistemáticamente que es parte del placer. Los venecianos tienen poco que reclamar como suyo —algo más que el mero privilegio de vivir en la ciudad más bella de todas— porque sus viviendas se caen a pedazos, los impuestos están por las nubes, sus bolsillos vacíos y las oportunidades que tienen son escasas. Mas uno tiene la impresión de que la vida se les presenta con alicientes con los que no contaban en este precario tren de ventajas y que, por ello, están más satisfechos que cualquier otra persona con una oferta mejor: se tumban al sol, chapotean en el mar, visten alegres andrajos, caen en actitudes y armonías, y son testigos de la eterna *conversazione*. No es fácil decir que uno no los acogería tal y como son, aunque definitivamente marcaría una gran diferencia si se alimentaran mejor. El número de personas en Venecia que no tiene suficiente para comer es dolorosamente grande, aunque sería aún más punzante si de igual manera no percibiéramos que el temperamento de un veneciano rico aflorará ante la prestación por la tenencia de perro. Sin embargo, la naturaleza es sabia y les ha concedido sol, ocio, conversación y unas espectaculares vistas que les proporcionan la mayor parte del sustento. Hacer exitoso a un americano conlleva un esfuerzo descomunal, pero no cuesta más que un puñado de rauda sensibilidad hacer

feliz a un veneciano. Los italianos son gente que tiene tanto la mala como la buena suerte de ser consciente de la escasez por lo que, si una sociedad se mide en base a sus necesidades, como suelen decir ahora, daría miedo ver cómo los niños y niñas de la laguna alcanzarían números rojos en las tablas comparativas. No cabe duda de que no es su misterio, sino la forma en la que lo eluden lo que satisface al turista sentimental, que está agraciado con la hermosa raza que vive de la ayuda de su imaginación. La manera de disfrutar Venecia es siguiendo el ejemplo de esta gente y aprovechar hasta la última gota de los placeres simples. Casi todos los placeres del lugar son así, simples, y seguramente lo sigan siendo aun estando bajo la imputación de una ingeniosa paradoja. No hay placer más simple que quedarse mirando un Tiziano, a menos que uno quede embelesado con un bonito Tintoretto o al adentrarse en San Marcos —abominable es cómo uno se deja caer en el hábito—, posando la mirada un tanto cansada sobre la penumbra sin ventanas; o flotar sobre una góndola; o reposar sobre un balcón o tomar un café en Florian. Son así de superficiales los pasatiempos que componen una jornada veneciana y el placer de la cuestión reside en las emociones que la presiden. Y, afortunadamente, son de lo mejor, de lo contrario Venecia sería insufriblemente aburrida. Leer a Ruskin está bien y leer los archivos antiguos es aún mejor, pero no hay nada como el simple hecho de quedarse. La única manera de preocuparse por Venecia como se merece es darle la oportunidad de que le conmueva a menudo para que se entretenga, se quede y vuelva.

II

El peligro (sobre el cual el autor de estas líneas ha aprendido algo) es que no se entretenga lo suficiente. Es posible que Venecia no sea de su agrado, como también es posible deleitar al sentimiento de manera inteligente y responsable. Hay viajeros que piensan que el lugar es detestable y otros, que no comparten el mismo parecer, que ansían porque los primeros fueran mucho más numerosos. El turista sentimental tan solo discrepa en que tiene demasiados rivales en la ciudad, ya que le gusta estar solo, ser original y tener —al menos a su parecer— la sensación de estar haciendo grandes descubrimientos. La Venecia de hoy en día es un inmenso museo donde el ventanuco que lo acoge no para de moverse y chirriar, y donde usted marcha como primerizo junto con una horda de observadores de su calaña. No queda nada por descubrir o describir y la originalidad es un concepto verdaderamente imposible. A menudo es molesto que solo pueda dar la espalda a su impertinente compañero de juegos y maldecir su falta de delicadeza. Pero no es por culpa de Venecia, sino del resto del mundo. Venecia tiene la culpa de no ser fácil de convivir con ella, a pesar de ser fácil de admirar, si tiene en consideración otros lugares donde vivir. Tras haber pasado una semana allí y después de que el brillo de la novedad se haya perdido, uno se pregunta si podría adaptarse a esas peculiares condiciones, dado que sus antiguos hábitos se vuelven impracticables y se encuentra obligado a construir otros de indeseable e inútil calibre. Se cansa —o cree estarlo— de ir en góndola, y ya ha visitado y escuchado nombrar docenas de veces todos esos lugares de los que le habla su gondolero, que los anuncia de una manera tan impresionante como cuando un mayordomo inglés vocifera los títulos de quienes acaban de entrar en el vestíbulo. Se ha paseado unos cuantos cientos

de veces por la Piazza y ha comprado un puñado de postales. Ya ha visitado las tiendas de antigüedades cuyos horribles carteles deshonran algunas de las fabulosas vistas del Gran Canal; ha probado de ir a la ópera y le ha parecido de lo peor; se ha dado un baño en la playa del Lido y el agua estaba demasiado tranquila. Le ha empezado a invadir esa sensación de a bordo, como si la Piazza fuera una enorme taberna y la Riva degli Schiavoni un malecón o una cubierta de barco. Uno se siente encallado y sin salida: no puede satisfacer el deseo de tener más espacio y añora su ejercicio habitual. Intenta pasear, pero fracasa y, mientras tanto, como digo, llega a considerar su góndola como una especie de cuna magnificada, mas no desea que le balanceen para dormir, dado que la actitud perpetua del gondolero, con su pedicura perfecta, su protuberante barbilla y su absurda y tan poco científica remada, lo mantiene lo suficientemente despierto mientras pasea la mirada a través de la poco profunda laguna. Los canales emanan un horrible hedor y la perenne Piazza, donde ha ojeado viarias veces cada uno de los artículos de todos y cada uno de los escaparates de las tiendas para luego opinar que todo es basura; donde los jovencitos ciudadanos que venden brazaletes con abalorios y «panoramas» te dan estocadas con su mercancía, y donde los mismos policías de ajustado uniforme sorben los mismos hierbajos negros sentados en las mismas mesas vacías delante de las mismas cafeterías. La Piazza, como digo, se ha convertido en una magnífica rutina. Este es el estado de ánimo de los preguntones superficiales que opinan que Venecia está bien para una semana; pero si ese es el estado en el que se despide de ella, está cometiendo una grave imprudencia. Y la pérdida es suya propia, es más, no es por los compañeros que deja en tierra —con todos mis respetos a sus gustos personales— pues, si bien hay algunas cosas que son discutibles en la ciudad, no hay nada que lo sea más que los mismos visitantes. Las condiciones son peculiares pero la intolerancia que les tiene se esfuma antes de que le dé tiempo a convertirse en prejuicio. Cuando pida la cuenta para marcharse, pague y quédese porque, al día siguiente, se dará cuenta de lo mucho que le ata Venecia. Es solo viviendo allí día tras día que siente cómo le ha cautivado por completo, tanto que la invita a que sumerja su exquisita influencia en su propio espíritu. La criatura se inquieta, como si de una mujer nerviosa se tratara y que solo uno sabe que lo está cuando conoce todos los rincones de su belleza: está con el ánimo por las nubes o por los suelos; está pálida o candente, gris o rosa, fría o cálida, lozana o abatida, y todo dependiendo del tiempo y la hora. Siempre es interesante y casi siempre está triste, aunque tiene miles de gracilidades ocasionales y es propensa a las bonitas casualidades. Uno se vuelve extraordinariamente indulgente con estas cosas, ya las toma en consideración porque forman parte de su vida. Enternecedora indulgencia... Hay algo indescriptible en las profundidades del conocimiento personal que, gradualmente, va asentándose. El lugar parece personificarse, como si tomara forma humana, con la capacidad de sentir y consciente de su afecto. Desea acogerla, cuidarla, poseerla... Y, finalmente, una leve sensación de propiedad crece y su visita se convierte en una eterna aventura amorosa. Si bien es cierto que, si va a mediados de marzo — como ya hizo en alguna ocasión el autor de estas palabras— es posible que se lleve una gran decepción. Él, hacía años que no la pisaba y, en ese intervalo de tiempo, ha observado cómo ha empeorado la herida de la hermosa e indefensa ciudad. Los bárbaros están al mando y uno teme por

lo que puedan llegar a hacer. Ya se lo recuerdan al llegar, que Venecia apenas existe ya como ciudad, pues simplemente parece una amalgama de maltrechos clubes de striptease y bazares. Hubo una horda de alemanes salvajes acampados en la Piazza que también llenaron el palacio Ducal y la Academia con su barullo. Los ingleses y americanos llegaron un poco más tarde, vinieron en el momento preciso, junto con unos cuantos franceses que eran lo suficientemente discretos como para disfrutar de largos festines en el Caffè Quadri, tiempo durante el cual no se les veía por las calles. Los meses de abril y mayo de 1881, en general, no fueron la mejor época para visitar el palacio Ducal ni la Academia porque el *valet-de-place*² marcó allí su territorio y alardeaba, triunfante, de su botín. Es más, celebraba sus triunfos con un desgañitado tono de voz de marcado acento en una lengua que desconozco y que resonaba por todo el lugar. Durante los meses de primavera en Venecia, la pequeña aristocracia abunda en los grandes resorts dando órdenes a sus cautivos por las iglesias y galerías en irresponsables masas de gente. Infestan la Piazza, lo persuaden a lo largo de la Riva y remolonean por los puentes y las puertas de las cafeterías. Al decir ahora que en un principio estaba decepcionado, me ha venido a la mente la imagen del recinto de San Marcos, que me asalta últimamente. Las condiciones en las que se encuentra este vetusto santuario seguro forman un gran escándalo: los vendedores ambulantes y comerciantes ejercen su oficio —a menudo uno muy sucio— justo delante de la puerta de la basílica y lo persiguen hacia las profundidades del sagrado anochecer, le tiran de la manga y le sisean en la oreja, enfrentándose unos a otros para conseguir clientela. Hay una gran deshonra por lo que a San Marcos se refiere y si Venecia, como vengo diciendo, se ha convertido en un bazar enorme, esta exquisita edificación es su mayor tenderete.

III

Es un tenderete en todos los sentidos y si, de alguna manera, tuviera en su interior un espíritu solemne, el viajero tendría una pequeña garantía para contemplarlo como un asunto religioso. La restauración de las paredes exteriores, tanto que se han atacado y defendido últimamente, impacta enormemente. Tan solo un experto, supongo, está en posición de juzgar de lo necesaria que es dicha reparación, pero no hay duda de que, si tan inevitable es, pasará a ser una de la que arrepentirse enormemente. Aun así, la gente con gusto, para desentenderse de tan angustiosa necesidad, ha tenido que renunciar al trabajo. Lo que sea que haya pasado por las manos de un restaurador ha perdido por completo su belleza y, esa es una triste verdad si consideramos que el encanto exterior de San Marcos ha sido durante siglos mucho menos impresionante, en comparación, que el interior, ileso. Desconozco cuán necesaria es la restauración en este caso, pero parece ser una cuestión delicada. En cualquier caso, a fecha de hoy, la admirable armonía de los descoloridos mosaicos y mármoles que, a ojos del turista, emergen de las callejuelas que llevan a la Piazza, llenan cada uno de sus finales con una especie de presencia plateada que deslumbra; aunque, todo indica que estas bonitas vistas van a cambiar y desaparecerán casi por completo. La añeja suavidad y dulzura del color —labor del silencioso tiempo y el aliento del mar— está dando paso a burdos parches de materiales más modernos que tienen el efecto de una monstruosa enfermedad y no el de una sana

recuperación: parecen manchones de pintura roja y blanca e infamantes borrones de tiza en las mejillas de una noble matrona. Cómo luce el camino hacia la Piazzeta es una de las mayores novedades concebibles; es tan nuevo como un par de botines a estrenar o el periódico de la mañana. De todos modos, no manifestamos la voluntad de empezar una riña científica con estos cambios, sino que admitimos que nuestro descontento es puramente sentimental. El avance de la industria en la Italia unificada debe verse, sin lugar a duda, como un todo, y uno mismo ha de encargarse de creer que es a través de innumerables lapsos de gusto que esta nación, tan profundamente interesante, está abriéndose paso entre las demás. En la actualidad, no se puede negar que ciertas partes extrañas del proceso son más visibles que el resultado que, parece ser, es necesario alcanzar, como si de una vieja devota de la hermosura se tratase, que hoy quemaría todo lo que tanto adoraba. Y es innegable que es demasiado pronto para juzgarla, e incluso hay momentos en los que uno está deseoso incluso de perdonarle la restauración de San Marcos. En su interior también se ha hecho un considerable esfuerzo para que el lugar esté ordenado, pero el resultado general que se percibe hasta el momento es que nada ha cambiado. Lo que sí que recuerdo con claridad es cómo la oscuridad y el tosco pavimento estaban pensados para tomar forma con las profundas ondulaciones del primitivo mosaico y, así, producir en el espectador el efecto de estar contemplando las olas del mar. Intencionada o no, la analogía era la de una imagen dentro de una tesorería de imágenes, pero ya ha desaparecido de buena parte de la basílica. El pavimento se conserva, en su mayoría y como bien pueden confirmar las generaciones más recientes, oscuro, opulento, resquebrajado, desigual, moteado con pórvido y malaquita ennegrecida por el paso del tiempo, y lustrado por las rodillas de innumerables fieles. Aun así, lo que han querido plasmar los restauradores durante mucho tiempo ha sido la total serenidad del océano, basándose en las baldosas de un club de Londres o de un hotel en Nueva York. Creo que escasos son los venecianos e italianos que se preocupan por esas diferencias y cuando, hace un año, había ingleses que escribían al *Times* sobre todo ese negocio e incluso se reunían para protestar, los queridos niños y niñas de la laguna (tan pronto como escucharon o se enteraron del rumor) los calificaron de medio entrometidos y medio idiotas. Entrometidos indiscutiblemente lo fueron y por eso se llevaron una gran cantidad de disgustos desinteresadamente. Hoy en día, a un veneciano no se le pasaría por la cabeza que vale la pena afrontar tales problemas, ya que la mente veneciana se esfuerza en vano en convenir un estado de existencia en el cual las inquietudes personales son tan insípidas que la gente tiende a culpar a las imperfecciones del ladrillo y el mármol. De todos modos, no debo hablar de San Marcos como si tuviera la pretensión de dar una descripción del mismo o como si el lector deseara una, dado que este último ya ha estado bien servido. Estoy convencido de que es el edificio mejor descrito del mundo. Abran *Las piedras de Venecia* o *Italia* de Théophile Gautier y verán cómo estos autores se lo toman muy en serio, y es solo por el mero hecho de que hay otro modo de afrontarlo que me aventuro a hablar de él: el que se ofrece a sí mismo tras haber residido en Venecia durante un par de meses, cuando la luz es cálida en la gran plaza y paseas bajo los perfilados pórticos con la sensación de hábito, simpatía y el deseo de algo frío y oscuro. Habrá momentos, después de todo, cuando la

iglesia esté relativamente vacía y en silencio, en los que se sentará y, con facilidad, será consciente de su belleza. Desde el momento en el que pone los pies en una iglesia italiana por cualquier otra razón que no sea la de rezar u observar a las muchachas, se posiciona entre el tropel de bárbaros que acabo de mencionar porque está tratando el lugar como un orificio en un espectáculo de *striptease*. Es más, es casi un acto espiritual —o, en el peor de los casos, uno amoroso— alimentar los ojos con el color que se funde y gotea de las bóvedas huecas y espesa el aire con su densidad. Es todo tan calmado, triste y apagado, pero a la vez tan brillante y vivo... Las extrañas figuras en los mosaicos, que se curvan por los nichos y las cavidades, clavan sus miradas hacia abajo en la fulgente penumbra y el oro bruñido que las enmarca refleja la luz en sus cubos desiguales. San Marcos no debe nada de su carácter a la belleza de proporciones o perspectiva: no hay equilibrio, ni largas líneas, ni triunfo en lo perpendicular; sí que es verdad que la basílica se arquea, pero como si fuera una tenebrosa caverna. Hermosura hay en la superficie, el tono y los detalles, así como en las cosas que están tan cerca como para rozarla, arrodillarse o posarse sobre ella, y es de todo eso que se consigue dicho efecto. Este tipo de belleza abunda tanto en el lugar que uno puede ir cada día y ser testigo de cómo algo nuevo le acecha desde algún pintoresco rincón. Es un tesoro de pedacitos, como dicen los pintores, de los que normalmente hay tres o cuatro por los alrededores con caballetes montados de cuestionable equilibrio por las irregularidades del suelo. No es fácil quedarse con la complexión real de San Marcos y esos loables intentos de retratarla son propensos a quedar escandalosos o macilentos. Pero si no es capaz de pintar las añejas losas de mármol que parecen estar sueltas, los grandes paneles de basalto y jaspe, los crucifijos en los que la angustia se magnifica con la luz vertical, los tabernáculos cuyas puertas abiertas revelan una sombría imagen bizantina apenas sin brillo o las gemas chuecas, al menos, encariñese de ellas. Les coge cariño incluso a los bancos de mármol escarlata, en parte desgastados por las nalgas de tantísimas generaciones y sujetos a la base de las anchas pilastras, cuya chapa ha perdido el tono bronce y un tenue color grisáceo aflora, sobresale y se despereza un poco con respetable madurez.

IV

Incluso al principio, cuando la sensación de desconcierto de la ciudad de los dogos estaba en su punto álgido, se redujo a ganarse la vida a cambio de convertirse en una tienda de curiosidades y era muy entretenido alojarse cerca de la Riva Schiavoni y ver cómo titila a lo lejos la laguna. Era divertido el simple hecho de entrar en cualquier lugar y observar los extravagantes incidentes en esas instalaciones venecianas. Un gran número de personas contribuye de manera indirecta en estos quehaceres y es sorprendente cómo le asaltan durante su noviciado para recordarle que están misteriosa e intrínsecamente relacionados con el proceso que conlleva establecerse en la ciudad. Era, por ejemplo, un reto interesante rastrear la sutil conexión que existía entre la sobrina de la casera y el arrendatario de la cuarta planta. A primera vista no era visible, ya que la jovencita en cuestión era una bailarina en el teatro Fenice —o, cuando este cerraba, actuaba en el Rossini— y se podría decir que sus obligaciones profesionales la absorbían. De todos modos, estaba probado que revoloteaba

por los locales vestida con un abrigo de terciopelo y unos guantes de niña negros con un botoncito; se aplicaba una densa capa de maquillaje en el rostro, ovalado y de dulzona pero débil expresión, como la mayoría de venecianas solteras, quienes, por regla general —aunque no se aplicaba a la sobrina de la casera— son propensas a enharinarse la cara. Pronto se da cuenta de que no solo es la titilante laguna lo que contempla desde el cuarto, sin un poco de todo lo veneciano. Justo enfrente, ante mis ventanas, se alza la gran masa rosada de San Giorgio Maggiore que, para ser una poco agraciada basílica palladiana, tiene un éxito que no atiende a razones. Es todo un logro dónde se sitúa, su color y el altísimo *campanile*³, coronado por un gran ángel dorado. No sé si es porque San Giorgio es tan enormemente llamativa, con ese aire que le da la ya desgastada y apagada obra vista, pero para mucha gente el lugar conserva un tinte sonrosado. Si nos preguntasen cuál es el color que abandera el concierto veneciano, deberíamos decir por aborrecimiento que el rosa sin apenas darnos cuenta de que es porque lo vemos muy a menudo. Es un rosa etéreo, acuoso y brillante, poco perceptible, con el que el agua del mar parece tintarse y el verde pálido de la laguna y el canal parece bebérselo. Salta a la vista que la fachada de ladrillo está trabajada y su color nunca es frío ni chillón, sino tostado, como si siempre estuviera tibio.

Pequeñas y específicas imágenes mentales son las que invaden la mente de un coleccionista de recuerdos con la simple mención, escrita o pronunciada, de sus lugares favoritos. Cuando escucho o veo el mágico nombre con el que he titulado estas páginas, no es la gran plaza con su extraña basílica y las prominentes galerías en lo que pienso, ni tampoco me imagino la amplísima boca del Gran Canal, con sus majestuosos peldaños y la cúpula de la Sallute, suspendida en el aire; no pienso en la laguna rasa ni en la dulce Piazzeta, ni tampoco en las oscuras cámaras de San Marcos... Solo veo el estrecho canal en el corazón de la ciudad, ese remiendo de aguas verdosas que se sonrosan en la superficie. La góndola avanza lentamente, virando con suavidad y pasando por debajo del puente mientras el lamento del gondolero, que aletea por el agua, es esa especie de ola en medio de la calma. Una muchacha cruza el puente —que se arquea cual joroba de camello— con un viejo chal en la cabeza que resalta su encanto y peculiaridad; la observa, enmarcada por el cielo, mientras usted flota debajo. El muro añejo y rosado parece ocupar todo el lugar, incluso se sumerge en las opacas aguas. Detrás de ese muro hay un jardín del que sobresale una larga rama de rosal blanco de junio (las rosas en Venecia son maravillosas) que se ha colocado ella sola como espontánea decoración. Al otro lado de este pasillo de agua hay una gran fachada gótica de deteriorados balcones y ventanas de los que cuelgan ropajes sucios y que, justo debajo, abren paso a una cavernosa entrada con una pequeña y viscosa escalinata. Hace mucho calor y todo está tranquilo, el canal desprende un peculiar olor y todo el lugar es encantador.

No obstante, es tarea fácil hablar del color de las cosas en Venecia. El espectador complaciente se queda perpetuamente mirándolas por la ventana y, cuando no lo está, divaga sobre la agradable sensación de vivir y ser parte del momento, de lo que cualquier caballero en góndola está dispuesto a disfrutar. Las ventanas y balcones venecianos son alicientes terribles y, mientras reposa los codos en las acolchadas cornisas, las preciadas horas vuelan. Pero cierto es que el clima veneciano no es

bueno para concentrarse, ya que requiere un esfuerzo heroico el sentarse en un escritorio porque, incluso la más brillante página de un manuscrito, se apaga entre tan fulguroso *milieu*. A partir de ese momento, la naturaleza le hace señas y sofisticadamente le murmura que esas horas que empeña estudiando, debería dedicarlas a aumentar su colección de impresiones. Más adelante, en desdeñosos lugares y a infortunadas horas puede convertir esos recuerdos en prosa. Afortunadamente, para el presente prosador, el clima nunca acompañaba: el primer mes fue húmedo y ventoso, y era mejor juzgar la materia de un libro abierto a responder a las persuasiones de los gondoleros porque, incluso entonces, de algún modo, las vistas eran entretenidas. Todo tenía una tonalidad fría y el viento peinaba la plateada laguna a contrapelo. Más adelante, vinieron intervalos más cálidos en los que las iglesias, las casas, los barcos pesqueros y la orilla de la Riva, de elegante curva, parecían bañados de un blanco perla. Después, todo se templó y era más reconfortante tanto para los ojos como para los demás sentidos y, a mitades de mayo, la ciudad entera resplandecía: el mar tomó miles de tonalidades, aunque solo eran infinitas variaciones de azul y, las sonrosadas paredes que he mencionado al principio se ruborizaban bajo los rayos del sol. Cada parche de color, cada metro de estucado, decolorado por el paso del tiempo, cada atisbo de nido en el jardín, cada pintarrajo de cielo por encima de una calle empezaba a brillar y titilar o, como dicen los pintores, empezaba a «componerse». La laguna se mecía con extrañas corrientes que jugaban en ella y parecían dejar el rastro de unos enormes y suaves dedos. Las góndolas se multiplicaban y formaban una especie de constelación donde cada una de ellas, junto con su gondolero, en la distancia, aparentaban ser exactamente iguales.

Algo raro y fascinante se esconde detrás de la misteriosa impersonalidad de la góndola: tiene un aspecto cuando se embarca en ella, pero, gracias a que todas son del mismo tamaño, color y forma y tienen el mismo porte, incluso los mismos andares, y otro totalmente distinto —o casi por completo— cuando la ve pasar frente a usted. Desde mis ventanas en la Riva siempre vislumbraba la misma silueta larga y oscura, ese esquife esbelto que levantaba la cabeza y la tiraba un poco hacia atrás, que se movía, aunque no lo pareciera, con esa figura grotescamente grácil en la popa. Este personaje se puede inclinar más hacia lo grácil o lo grotesco, siendo el «segundón» en la maestría de la danza aun permitiendo una total libertad de movimiento de cintura para arriba que cualquier funcionario despreciaría. Se podría decir que, en líneas generales, hay algo de torpe en los movimientos incluso del gondolero más sutil y algo de sutil en los movimientos del más torpe. Por supuesto que es en los hombres con gracia donde predomina la sutileza y no hay nada más perfecto que la manera en la que, desde su ventajosa posición, reman con firmeza abalanzándose sobre la enorme pala. Tienen la audacia de un ave marina que se sumerge a toda velocidad y son tan constantes como un péndulo. A veces, cuando contempla dicho movimiento de perfil en una góndola que le pasa por delante —observa, mientras se reclina en sus propios cojines, el cuerpo arqueante del gondolero que se alza hacia el cielo— percibe esa especie de nobleza que le sugieren los relieves de un friso griego. En Venecia, el gondolero es su mejor aliado —si escoge el adecuado—, ya que depende de la aptitud de este personaje que usted pueda llevarse una buena impresión. Es parte de su día a día, su doble, su

sombra, su otra mitad. Pienso que la mayoría de las personas adoran u odian a sus gondoleros; si son de los que los que los aman, lo harán apasionadamente. Y, en este caso, su interés por él crece tras su partida: le desean prosperidad en el trabajo, hablan de él como la joyita de los gondoleros y les aconsejan a sus amistades que se lo «aseguren» y eso, normalmente, no es difícil, dado que los gondoleros no son en absoluto esquivos o reacios. Nada me induciría a pensar que no son unos excelentes compañeros y estoy seguro que el turista sensiblón siempre les tendrá cariño. Más que el resto de la población, claro está, ellos son los hijos de Venecia: siempre se les asocia a su idiosincrasia, a su esencia, a su silencio, a su melancolía.

Cuando digo que se les asocia a su silencio debería inmediatamente añadir que también se les asocia a su sonido. Entre todos son extraordinarios compañeros de conversación: charlan en los *traghetti*, donde siempre tienen algo que añadir en los debates; vociferan por los canales; le preguntan cuáles son sus órdenes mientras se aproxima y se desafían entre ellos desde la distancia. Si da la casualidad de que tiene un *traghetto* bajo su ventana, será testigo de esta competición oral. Incluso debería ir más allá y añadir que, por audibilidad, la voz del gondolero es, de hecho, la nota dominante o, mejor dicho, la única nota de Venecia. Apenas se percibe algún otro sonido y, ciertamente, ese es uno de los encantos de este lugar, ya que no se oye nada salvo el característico sonido humano: ni un estruendo, ni alboroto a lo lejos, ni el ruido de carretas o cascos de caballo... Todo se articula, vocaliza y personaliza. Se podría decir con rotundidad que Venecia es la ciudad de la conversación porque la gente charla por todas partes, dado que no hay nada que interfiera su atención. Es como si toda la población celebrase una gran fiesta familiar. El agua se lleva las voces mientras los buenos venecianos intercambian confidencias a más de medio kilómetro de distancia. Les evita problemas, y a ellos no les gustan los problemas. Su melodioso hablar les ayuda a hacer de la vida veneciana una larga *conversazione*. Este hablar, de suaves elisiones y extravagantes trasposiciones, que es cordialmente desdeñoso e ingrato con las consonantes, guarda en su esencia algo particularmente humano y condescendiente. Si se diera el caso de que a su gondolero no se le pudiera premiar por nada, siempre podrá llevarse el mérito de hablar veneciano. Y podría clasificarse como mérito incluso —algunos dirán que es razón de más— sin entender ni una palabra de lo que dice, aunque le añade otras gracias que lo convierten en una simpática faceta de su vida. El precio que le pone a sus servicios es mínimo y tiene ese aire servil sin llegar a ser, o al menos sin parecer, abyecto. Muestra gratitud casi lírica por la generosidad ocasional y, en pocas palabras, tiene unos buenísimos modales que comparte con el resto de venecianos en general. A personas así se les coge mucho cariño y son la franqueza y dulzura con la que se le dirigen la razón principal de ese sentimiento, cosa que es habitual en la familia italiana pero que denota algo particularmente halagador en la forma de ser del veneciano. Uno siente que la raza es centenaria, que lleva nobles generaciones en la sangre y que, si no ha sido bendecido por la suerte, seguro el tiempo le habrá sacado brillo. En ella no ha destacado la moralidad inflexible y bien es cierto que ha dado pasos en esa dirección. Vacila, pero no lo suficiente para hacer de la mentira una verdad y la han acusado de propiciar la ocasión para aprovecharse y coger de más, así como de optar por un sinuoso rumbo —

que no le beneficia ni a usted ni a mí— entre lo sagrado de la propiedad. A esta raza también la han acusado de amar, si no demasiado bien, sí demasiado pronto, y de conformarse con poco y menos. No estoy seguro de que sea extremadamente valiente ni trabajadora, pero conserva ese infalible sentido de los placeres de la vida porque hasta el más pobre de los venecianos es hombre de mundo por naturaleza. Comparado con otros de su calaña, él es la mejor compañía en naciones de industria y virtud, esas donde a la gente a veces se la ve mintiendo, robando o sacando a relucir conductas del estilo. Posee un gran deseo por complacer y ser complacido.

V

Al menos en esa cuestión, por fin, el extraño desalmado comienza a imitarlo, a vivir una vida ante todo pausada, a menos que se permita a sí mismo, como Ruskin, ponerse de mal humor a manos de Tiziano o Tiepolo. Las horas que este individuo pasa entre esos cuadros son sus mejores horas en Venecia, lo cual hace que me avergüence de tantas cosas mundanas sobre las que he escrito en vez de añadir florituras con los nombres de maestros como ellos. Es solo que, cuando ya hemos cubierto la página con estos festones, ¿qué más queda por decir? Si ya ha nombrado a Carpaccio, Bellini, Tintoretto y a Veronese quiere decir que se ha alcanzado un acorde que debe resonar por voluntad propia. No queda nada en el tintero sobre esos poderosos pintores e importa bien poco que sean del gusto del más peregrino: «Esta mañana he ido a la Academia y la *Asunción* de Tiziano me ha encantado». Dudo que esta honesta afirmación se haya escrito en más de un diario de viajes y que ni tan siquiera el autor de la misma haya sido discreto. No llama la atención del público general, pero tampoco debemos exponer notoriamente nuestros más profundos sentimientos. Y ya que he mencionado la *Asunción de la Virgen* de Tiziano, debo decir que hay quienes no le tienen tanto aprecio como el observador que acabamos de imaginar, ya que es alguna de las decepciones venecianas a las que puede enfrentarse si prefiere aventajarse con su privilegio en vez de cuidar de él. Confiere una visión cargada de riqueza a esa preciosa sala de la que cuelga en la Academia, habitación que también contiene dos o tres obras no tan conocidas, pero igualmente capaces de levantar tales pasiones. «Me sorprendió que la *Anunciación* fuese tan basta y superficial» es la anotación que un turista corto de alcances escribió en su libro. Y es extraño decirlo, pero en Venecia, Tiziano es una decepción: la ciudad que lo acogió está lejos de recoger sus mejores obras, no como en Madrid, París, Londres, Florencia, Dresde o Múnich, que son los hogares de su grandeza.

Hay otros pintores que no tienen más que un hogar y el más grande de todos es Tintoretto, seguido de muy cerca por Carpaccio y Bellini que, con el primero, conforman la deslumbrante tríada veneciana. Por otro lado, existe la posibilidad de contemplar a Veronese en otros lugares porque, aunque lo más esplendoroso se encuentra en Venecia, también brilla en París y Dresde. Puede que pasee por Trafalgar Square bajo el tempranero anochecer de noviembre y, al entrar en una de las salas de la National Gallery, vea la familia de Darío hurtando, suplicando y sollozando a los pies de Alejandro, representado como uno joven veneciano de pantalones escarlata, todos ellos enmarcados en un cuadro que reluce bajo el frío crepúsculo londinense. Y si se sienta delante puede que sueñe

con que flota a la orilla de la presa del palacio Ducal, donde un anciano mendigo que tiene una de las cabezas más hermosas del mundo —y ha posado para cientos de pintores como dogo o personaje mucho más sagrado— posee el derecho preceptivo de hacer como que acerca su góndola hasta los primeros peldaños mientras le tiende una inmemorial y grasienta gorra. Pero debe visitar Venecia para disfrutar de otros maestros, aquellos que forman parte de su vida mientras usted está allí, quienes iluminan sus vistas del universo. Es difícil expresar la relación que uno crea con ellos: el mundo del arte veneciano es tan cercano y familiar en su totalidad, como una prolongación y aditamento de lo que se divulga hoy en día, que parece casi ingrato decir que uno le debe más a uno de ellos que al resto. En ningún lugar, ni en la mismísima Holanda, donde la correspondencia entre los aspectos reales y los poco pulidos lienzos es tan constante como exquisita, que la vida y el arte parecen fusionarse en un vínculo consanguíneo. Todo el esplendor de luz y color, la historia y el aire venecianos están plasmados en los techos y las paredes de los palacios, y toda la genialidad de los maestros, todas las imágenes y visiones que hemos heredado en sus lienzos se convierten en un espejismo bajo los rayos del sol mientras bailan por encima del oleaje. Y eso es lo eternamente interesante del lugar: que uno vive en una especie de conocimiento como si estuviera en una nube, una nube sonrosada. No entra en los templos y las galerías para evadirse de las calles, sino que las visita porque le ofrecen una reproducción exquisita de las cosas que le rodean. Toda Venecia fue modelo y pintora a la vez, y la vida era tan pictórica que el arte no pudo evitar serlo también. Pero aun con todas las mermas, la vida sigue siendo igual de visual y esto es lo que ofrece una extraordinaria frescura a la percepción que uno tiene de las grandes obras venecianas. Es más, no las juzga como un entendido, sino como un hombre de mundo y las disfruta porque son tan sociales como verdaderas. Quizás todas las obras de arte que son equitativamente excelsas requieren una menor reflexión por parte del espectador, ya que ellas mismas resuelven el misterio de cómo disfrutarlas. Y la reflexión no hace más que confirmar su admiración que por poco parece todavía avergonzada de asomar la cabeza. Estas cosas hablan tan benigna y francamente al sentido que incluso cuando llegan a su estado absoluto, como en *La presentación de la Virgen en el templo* de Tintoretto, siguen siendo hogareñas.

Pero, como digo, es difícil expresar todo esto, y más doloroso es intentarlo, doloroso porque en la memoria de horas desvanecidas tan llenas de belleza la conciencia de que el presente se escurre entre los dedos oprime. Horas exquisitas dentro de una envoltura de luz y silencio que, si se han conocido, aunque sea una sola vez, ponen el listón muy alto a lo que significa disfrutar. Ciertas mañanas con encanto de mayo y junio retornan con una hermosura inolvidable. Venecia no se ahoga en flores durante esta estación como les pasa a Florencia o Roma, sino que son el mar y el cielo los que parecen florecer y susurrar. La góndola espera al pie de los escalones erosionados por las olas y, si es usted sabio, escogerá sentarse a la vera de un compañero selectivo. Este tipo de compañía en Venecia puede, por supuesto, pertenecer al sexo con mejor ojo. Una mujer inteligente que se conoce su ciudad aparenta ser doblemente inteligente y no resta perspicacia a las ideas de ninguna mujer el hecho de que no pueda evitar verse elegante mientras la marea la mece. El apuesto Pasquale sostiene

el remo mientras espera a sus indicaciones sabiendo que, en general, tras haber sido testigo de sus hábitos, tiene intención de ir a ver uno o dos paisajes. Realmente puede que no importe cuál escoja porque todo el ambiente es precioso. Deambular entre las luces y sombras de los canales, con su perpetua arquitectura por encima y el fluir eterno por debajo, es también cautivador. Es fascinante desembarcar a la orilla de los erosionados peldaños de un pequeño y vacío *campo*, lo que viene siendo una soleada y envejecida plaza con antiguo un pozo justo en medio, una vetusta iglesia a un lado y grandes ventanales venecianos que le observan. Hay veces en que las ventanas no tienen dueño, otras en las que una muchacha con su apagado salto de cama se inclina ligeramente sobre el alféizar. Siempre hay un hombre entrado en años pidiendo limosna con un sombrero y tres o cuatro chiquillos que esquivan posibles paraguazos y le preceden hasta la puerta de la iglesia, como si de guardianes se tratara.

VI

Las iglesias en Venecia son ricas en pinturas y, muchas de ellas, albergan alguna obra de arte que vigila los camarines y las sacristías bajo una descortés penumbra. En otras tantas hay un majestuoso cuadro colgado por detrás de las polvorientas velas y las rosas de muselina de un altar escasamente visitado, aunque también los podemos encontrar escondidos detrás del altar, sufriendo en una oscuridad que nunca se explorará. En esos casos, las instalaciones que se le ofrecen para acercarse a la obra son una mera burla de su doloroso deseo: debe ponerse de puntillas en un taburete cojo, trepar por una destartada escalera o incluso subirse a los hombros del *custode*⁴. Hace las mil y una excepto ver el cuadro, aunque un breve vistazo le basta para estar seguro de que es hermoso. Alcanza a ojear una cabeza divina y una higuera enmarcada por un cielo apacible, pero el resto sigue siendo un misterio inexpugnable. Renuncia a toda esperanza de, por ejemplo, acercarse a la magnificente *Cima da Conegliano* en la iglesia de San Giovanni in Bragora y, mientras se pregunta sobre la inmaculada pureza que brilla en el espíritu de este maestro, renuncia a él con pesadumbre y dolor. Justo detrás del prominente altar de ese templo reposa el *Bautismo de Cristo* de Cima, el cual creo que ha estado repintado por doquier. Comprende la obra por partes, observa su perfección plena, pero le da la espalda y se aleja con tortícolis prometiéndose a sí mismo encontrar consuelo en la Academia, a los pies de la *Ma d o n n a* d, donde otros dos cuadros trazados por la misma mano (pinturas tan claras como un crepúsculo veraniego) se presentan en mejores circunstancias. Podría decirse que, por regla general, nunca se ve a Tintoretto: uno lo admira, lo adora, opina que es uno de los más grandes pintores, pero, en la mayoría de los casos, sus ojos fallan a negociar con él. En parte es por su culpa, dado que la negrura ha devorado muchas de ellas, cuyos marcos se están pudriendo de forma evidente. En la Scuola di San Rocco, donde se le han dedicado hectáreas, apenas hay nada a la vista salvo la inmensa *Crucifixión* en el segundo piso. Es cierto que al mirar esta colosal imagen está viendo muchas más, ya que no solo aúna a una multitud de figuras, sino que también es rica en episodios y salta de uno a otro como si estuviera «visitando» una galería. Seguramente no exista otra pintura en el mundo que contenga tanta vida humana: está todo allí dentro, incluyendo la más

distinguida belleza. Es una de las obras maestras del arte, siempre interesante. Hay trabajos del artista que contienen toques algo más exquisitos y revelaciones aún más radiantes de belleza, pero no hay otra mirada tan intensa ni una realidad, una ejecución tan espléndida. El interés, la estupefacción de todo aquel rincón de Venecia, aunque melancólico es el efecto de sus hermosas y mortecinas cámaras, ofrece una extraña importancia a la visita de la Scuola. Nada de lo que los viajeros van a ver parece sufrir menos debido a las incursiones de ellos mismos. Es uno de los puestos más solitarios del bazar y el autor de estas líneas siempre ha tenido la buena fortuna, la misma que le desea a cada uno de estos viajantes, de tenerlo para él solo. Creo que la mayoría de gente que lo visita encuentra que es un lugar un tanto inquietante y perverso. Caminan un rato entre las intermitentes figuras que relucen por aquí y por allá en el enorme tapiz, por así decirlo, que el pintor ha colgado en todas las paredes y entonces, abatidos y desconcertados por la portentosa solemnidad de dichos objetos, por los vistazos extrañados a escenas antinaturales y por la resonancia de sus pasos sobre los suelos de piedra desnuda, huyen precipitadamente encontrándose, de nuevo, con la sensación de estar fuera de peligro, la sensación de que el *genius loci* era un lavandero loco que había utilizado una mala mezcla, en el soleado *campo*, entre los mendigos, los vendedores de naranjas y las góndolas pasajeras. Y sí, solemne es el lugar, solemne y raramente evocador, por el simple hecho de que será muy poco probable que nos encontremos entre cuatro paredes que abarquen una superficie igual con la misma cantidad de genios. El aire es pesado y denso, incluso cuesta respirar... Y por supuesto que fue un genio infeliz, puesto que nunca dominó el arte de curar sus propias heridas. No es la inmortalidad lo que respiramos en la Scuola di San Rocco, sino una reacia y deliberada mortalidad.

De todos modos, tenemos la fortuna de poder volvernos hacia el palacio Ducal, donde todo es tan brillante y espléndido que incluso al pobre oscuro Tintoretto lo apuntan al concierto contra su voluntad. Este edificio profundamente original es, sin duda, la cosa más encantadora de Venecia: dar un paseo matutino allí es como experimentar una iluminación divina. Escoja la hora con astucia —la mitad del disfrute de Venecia es cuestión de esquivar— y entre allí sobre la una en punto, cuando los turistas se van en bandada a almorzar y el eco de los preciosos salones se echa la siesta entre los rayos de sol. No hay lugar tan resplandeciente en la ciudad y con eso me refiero a que no existe nada la mitad de fulgente que este palacio. La luz del sol que se refleja en la centelleante laguna entra por las ventanas y juguetea brillando y titilando por los techos y paredes. Toda la historia de Venecia, su majestuoso y soberbio pasado refulge a su alrededor con un fuerte brillo marino. Y todos aquí son magníficos, pero el gran Veronese lo es en grado superlativo. Él flota ante usted en una nube plateada y corona la eterna mañana. El oscuro azul del cielo con trazos de lechosas nubes se quema tras él; la columnata blanquecina sostiene el exuberante dosel, bajo el cual las primeras damas y caballeros de la era le rinden homenaje y lo reciben. Sus gloriosos atuendos susurran al aire marino y sus rostros tornasolados son la más pura complexión de Venecia. La mezcla entre el orgullo y la piedad, los políticos y la religión, el arte y el patriotismo otorga una solemnidad magnífica a cada escena. Nunca un pintor fue tan honorablemente feliz; nunca un artista se deleitó tanto con la vida, visualizándola

como una especie de festival jaranero y experimentándola a través de un perpetuo éxito. Paolo se deleita en el interior de los ovalados marcos dorados, se multiplica a sí mismo con el movimiento ondeante de un estandarte bordado que se sacude en el cielo. Fue el más ufano de los pintores y dio a luz a la más dichosa de las pinturas. *La violación de Europa* definitivamente merece ese título porque es imposible mirarla sin que le corra una dolorosa envidia. No existe lugar donde el arte se manifieste tan temperamental ni la ocasión y el deseo se combinen así para expresar un deleite de esa magnitud. La amalgama de flores, gemas y brocado; de la carne, radiante, y del mar que reluce, y de las olas de verdosa fronda, juventud, vitalidad, movimiento, deseo... Todo el conjunto es la más esplendorosa de las visiones que jamás haya brotado del alma de un pintor. Dichoso el artista que pueda contemplar una pintura así y dichoso quien sea capaz de recrear esta obra de arte tal y como yo recuerdo cada una de sus pinceladas.

Las visiones de Tintoretto no fueron tan brillantes como esa, aunque produjo algunas lo suficientemente radiantes. En la sala que contiene la obra anteriormente citada hay varios lienzos más pequeños pintados por el más enrevesado de los genios de la Scuola di San Rocco que son sencillas en su encanto y dichosas en su sencillez. Aún conservan el brillo tras los siglos y resplandecen junto con sus vecinos en esas habitaciones áureas. Una de estas salas esconde la pintura que roza ser una de las cosas más dulces de la ciudad y de las que más le hacen recordar a uno todas esas características flores silvestres que emanaban, copiosas y olvidadas, de las oscuras esquinas de las obras de Tintoretto. *Palas aleja a Marte* es, creo, el nombre que se le da a esta pintura en la que, de hecho, se representa a una joven muchacha de noble apariencia apartando con delicadeza a un apuesto joven con armadura, como si quisiera advertirle de que mantuviera las distancias. Es de este suave empujón de lo que hablo, de la manera tan tierna en la que coloca el brazo, que luce con un único brazalete, y en la que posa su mano, manteniendo sus rosáceos dedos separados, sobre el oscuro peto del muchacho. Ella ladea la cabeza con el esfuerzo —cabeza que aún toda la extravagante hermosura que Tintoretto siempre ve en las mujeres— y el suave y vivaz brillo de la piel de todos los personajes, sobre la que el pincel apenas se ha detenido en su trazo; un bello ejemplo de genialidad como solo Venecia puede mostrarnos. Pero, ¿por qué hablar de Tintoretto cuando no tengo nada que decir sobre el gran *Paraíso* que, de algún modo, despliega su nebuloso esplendor y las maravillas de sus multitudinarios círculos en una de las otras salas? Si no se posicionara como una de las primeras imágenes del mundo, con toda probabilidad sería la mayor y debemos confesar que el primer impacto que recibe el espectador es, principalmente, la impresión de cantidad. Luego observa que esa abundancia es verdadera riqueza, que la confusión borrosa de rostros crea una magnífica composición y que algunos de los detalles de la misma son inconmensurablemente hermosos. De todos modos, es imposible echar la vista atrás a Venecia y escoger cuáles han sido las horas más felices, aunque mientras uno repasa el carrete, inolvidables momentos comienzan a volver lúcidos a la mente. ¿Cómo es posible olvidar las visitas a la sacristía de Santa Maria dei Frari, por muy frecuentada que estuviera, y la obra mayúscula de Giovanni Bellini que conforma el tesoro de dicho lugar?

VII

No hay nada más perfecto que esto, y desconocemos que exista una obra de arte más completa. El tríptico sigue una estructura tal que así: la Virgen, sentada con su hijo en el regazo, está situada en el cuadro central mientras que dos venerables santos la flanquean desde los cuadros laterales. Es imposible imaginar algo con ese acabado o mejor preparado. Es algo que suma a la genialidad de un pintor, la experiencia de la vida, la enseñanza de una escuela. La imagen, que parece que hayan pintado con joyas fundidas que solo el tiempo ha ido aclarando, es tan solemne como hermosa, sencilla y profunda. Giovanni Bellini, ya sea en mayor o menor proporción, se encuentra en cualquier parte de Venecia y dondequiera que esté casi con total certeza fue el primero, quiero decir, el primero en su propia línea. Añade poco más que la Madonna y los santos al cuadro, dado que no tiene el mismo aprecio por la vida humana en multitud como Carpaccio, Tintoretto o Veronese. De todos modos, en algunas de sus mejores obras, donde se agrupan varias figuras, abunda la santidad que por poco se profana. Hay una de ellas en la parte sombría de una de las salas de la Academia, la *Asunción* de Tiziano, que si lográsemos verla (su colocación es inconcebiblemente escandalosa) sería, indudablemente, uno de los más imponentes cuadros sagrados. De igual manera lo es la Madonna del *Retablo de San Zacarías* que, aun colgada a demasiada altura en una estancia fría, tenue y lóbrega, transmite una actitud afable y serena, tan soberbiamente colocada y acompañada que la actitud correcta hasta para el más crítico de los *amateurs* tras observarla sería, sorprendentemente, arrodillarse ante ella. Existe otro majestuoso Giovanni Bellini, uno de los pocos sin virgen alguna, en la iglesia de San Giovanni Crisostomo, en la que se dibuja un San Jerónimo sentado en lo alto de unas rocas, vestido con una túnica roja y enmarcado por un paisaje de extraordinaria pureza. La ausencia de la Madonna, habitualmente erguida, destaca como una interesante sorpresa entre los cuadros del pintor y, de algún modo, le da un aire más ligero. Pero es una obra de gran belleza y San Jerónimo queda retratado como un personaje anciano y encantador.

Dicha iglesia guarda en su interior otra fabulosa pintura para la que un fanático de lugares como este debe dedicarle un santuario aparte en su memoria porque es una de las cosas más interesantes, si no la más brillante, que jamás verá. No hay nada más atractivo que tres doncellas venecianas que ocupan el primer plano de un lienzo diminuto de Sebastiano del Piombo, situado por encima del altar mayor de San Giovanni Crisostomo. Sebastiano era veneciano de nacimiento, aunque escasas son las obras que se pueden encontrar en su ciudad natal; escasas, también, las que pueden observarse en cualquier otro lugar. En la pintura se ve representado el santo patrón de la iglesia, acompañado de otros santos y también de las mundanas devotas que ya he mencionado. Es en la parte izquierda del cuadro donde estas muchachas se agrupan, sosteniendo unos cofrecitos blancos en las manos; dos de ellas están de perfil, detrás de la que tiende la mirada al espectador. Este rostro y figura son casi únicos entre todas las cosas bellas que tiene Venecia y dejan al espectador sensiblón con la impresión de haber establecido o, de lo contrario, haber pasado por alto, un extraño, peligroso y, lo más importante, valioso vínculo. La doncella, de sublime hermosura, es la típica veneciana del siglo XVI que representa ser la flor perfecta para aquella sociedad. Nunca antes se había visto un

rostro con tanta clase ni una expresión de tal serena superioridad. Tiene los andares de una diosa, como si caminara por encima de las aguas del Adriático. Es imposible concebir una visión más perfecta del espíritu aristocrático ni en soberbia ni en benevolencia. Esta soberana criatura es tan vigorosa y segura pero delicada a su vez... Y tan silenciosa que, en comparación, el menor atisbo de paz sugiere una ordinaria inquietud. A pesar de todo esto, puede que en las profundidades de su ojo más cristalino se haya desarrollado un posible trastorno.

Aun así, no tenía intención de hablar de ella, ya que no es correcto hablar de Sebastiano cuando aún no se le ha hecho un hueco a Carpaccio. Estas visiones van y vienen, y nadie puede reservarlas ni tampoco dejarlas de lado. Recuerdos de Carpaccio (no es por la falta de apariciones, sino por carecer de espacio que aún no lo he desarrollado tanto como quisiera), el magnífico, el delicioso... Se necesita poca extensión por el bien de Carpaccio, que alcanza hoy —gracias al foco que Ruskin ha posado sobre él— la máxima reputación que jamás haya tenido. Sin embargo, es casi ridículo hablar de Venecia sin convertirlo a él en la muletilla del discurso. Tanto Tintoretto como él son los dos grandes realistas y es difícil decidirse por cuál es más humano, más diverso. El primero tenía el temperamento más fuerte mientras que el segundo, Carpaccio, ventajoso de poseer más frescura y más responsabilidad, navegaba rozando la perfección. Y en innumerables ocasiones casi consigue alcanzarla, como en la cautivadora pintura en la Academia con Santa Úrsula durmiendo en el ajustado lecho de su adecentada habitación de techos altos, donde el ángel la visita durante el anochecer; o en la que San Jerónimo aparece frente a su escritorio en la iglesia de San Giorgio degli Schiavoni. Esta última obra es una como una perla en la emoción y, me atrevería a añadir, que como un rubí en cuanto al color. Esto unifica el acabado más magistral con una especie de grandeza universal de sentimiento y, quien lo conserve bien en su memoria, nunca oirá el nombre de Carpaccio sin sentir un latir casi de afecto personal. Y realmente es así como esa sensación desciende sobre usted en esa pequeña capilla, donde el más personal y sociable de los artistas dejó constancia de cuán dulce es su imaginación. El lugar es pequeño e incómodo; además de no estar a la vista, a los cuadros les ampara una luz mortecina; el guardián es rapaz y los visitantes no se toleran entre ellos... Pero aún con todo esto, la capilla es un palacio de arte. El señor Ruskin ha escrito un panfleto sobre este cuadro que verdaderamente ayuda a disfrutar, aunque no puedo hacer otra cosa que pensar cómo el generoso artista, con sus agudos sentidos y su instinto, habría sufrido escuchando al panegirista afirmar que una de sus otras obras (una preciosa pintura con dos doncellas venecianas y sus mascotas que se encuentra en el Museo Cívico del Palazzo Correr) es «una de las mejores imágenes del mundo». No hay que decir que eso es verdaderamente admirable, ¿qué más puede desear un pintor?

VIII

Venecia en mayo es mejor que en abril, pero el sexto es el mejor mes de todos. En junio, los días son calurosos, pero no demasiado, y las noches son tan hermosas como las mañanas. En junio, Venecia está más sonrosada que nunca durante el amanecer y doradísima cuando el sol comienza a

descender. Parece expandirse y evaporarse, como si todos sus reflejos e iridiscencias se multiplicaran. En junio, la vida de su gente y la rareza de su complexión se convierten en una comedia perpetua, o al menos en un eterno drama. En junio, la góndola es su única morada y se pasa los días divagando entre el cielo y el mar. Va a la playa del Lido, aunque esta se haya echado a perder. Cuando la vi por primera vez en 1869, era un lugar muy natural con no más de un agreste sendero que cruzaba la pequeña isla que comenzaba en el lugar de desembarco y terminaba en la playa. En aquella época, había un balneario y un restaurante que era de lo peor, pero que, en las cálidas vísperas, la cena no importaba demasiado mientras la dejase enfriar en la terraza de madera que llegaba hasta el mar. A día de hoy, la playa del Lido es una parte de la Italia unificada y ha sido víctima de infames mejoras: una pequeña aldea como las del este de Londres ha brotado de su campestre seno y un bulevar de tercera conecta Santa Elisabetta con el Adriático; hay paseos de betún y lámparas de gas, hostales, tiendas y un teatro diurno. Ahora el balneario es más grande y también lo es el restaurante, que no ha mejorado la calidad de sus platos desde entonces. Aun así, de todos modos, no despreciará de vez en cuando su invitación a sentarse en su plataforma, donde sopla una brisa marina y bajo la que los bañistas se lanzan al agua y chapotean, encarada hacia los barcos pesqueros con velas anaranjadas y escarlatas que navegan a lo largo del horizonte, que va apagándose. La playa del Lido sigue siendo solitaria y hermosa, y aún tiene la oportunidad de alejarse fácilmente de la aldea que le mencionaba antes. El retorno a Venecia de la mano del atardecer es un clásico indispensable y aquellos que durante ese glorioso momento se embarcan hacia las torres que se alzan desde la laguna no se olvidarán fácilmente de esa imagen. Pero usted se permite el lujo de embarcarse en mayores excursiones como visitar Burano y Torcello, Malamocco y Chioggia. Torcello, como el Lido, ha mejorado: a la diminuta pero profundamente interesante catedral del siglo VIII, que se elevaba a la orilla del mar —tan conmovedora aun en ruinas, con su grasiento umbral, sus primitivos mosaicos e incluso los huesos blanqueados de un esqueleto humano arrastrados a la orilla por la corriente—, la han restaurado y le han sacado una sonrisa, con lo que su extraña e insinuante desolación, que era el encanto del lugar, la ha abandonado casi por completo.

Aun así, le servirá como pretexto para pasar un día en la laguna, especialmente cuando desembarque en Burano y admire a los maravillosos pescadores, esos cuyo buen aspecto —y malos modales, siento decirlo— apenas puede exagerarse más. A Burano se la alaba por la belleza de sus mujeres, la voracidad de sus hijos... Y también es cierto que todas las féminas, ya sea con más o menos descaro, le muestran su hermoso rostro. Los niños se abalanzan sobre usted por unas pocas monedas y solo por satisfacer ese deseo se lanzan al mar persiguiendo su góndola. Chioggia es más grande que Burano y de ambos lugares se lleva una impresión triste y cínica, pero, en conjunto, pictórica. Se queda con la imagen de casuchas coloridas; canales de agua estancada; jóvenes muchachas de facciones delicadas, expresión tierna, espléndidas cabelleras y cutis empolvado, con sus chales colgando como los antiguos ropajes griegos y tacones de madera que repiqueteen arriba y abajo por los convexos puentes; matronas con mejillas color café y cuello ancho que abalorios gualdos adornan, de lustroso cabello, mal genio y desafiante mirada que, como de costumbre, reta a

la suya. Los hombres que se encuentran en las islas de Venecia son tan hermosos como las mujeres y es que jamás he visto unos granujas tan atractivos. En Burano y Chioggia ellos se sientan a coser sus redes o quizás están sin hacer nada por las esquinas, donde las conversaciones siempre suben de tono, o sino le invitan a gritos a que coja una barca; dondequiera que vayan decoran la escena con su maravilloso color (con el cuello y las mejillas tan bronceados como las velas de sus barcos de pesca): sus camisas marineras desgastadas y hechas jirones son siempre el «uniforme»; su dulce jerga veneciana y la galantería con la que se ponen el gorro, un accesorio que donde mejor se asienta es sobre una mata de rizos venecianos. Si tras una jornada de junio en Venecia —sobre las diez en punto— está feliz, se encontrará en un balcón que sobresale por encima del Gran Canal apoyando los codos sobre la amplia cornisa, con un cigarrillo entre los labios y en buena compañía. Las góndolas pasan por debajo, la superficie acuosa centella por doquier gracias a la luz de las farolas, algunas de las cuales parpadean misteriosamente en la oscuridad. Hay ciertas tardes de junio en las que hay demasiadas góndolas, demasiados faroles, demasiadas serenatas frente a los hoteles. Dar una serenata, en especial, ya está muy visto, pero en un balcón como del que le hablo no deberá preocuparse por ello porque en el apartamento que hay justo detrás del suyo —un refugio asequible— hay otra tanta buena compañía y otros tantos cigarrillos. Si es sabio, retrocederá en seguida hasta allí.

1882.

² Antigua voz francesa que se usaba para hacer referencia a los guías turísticos. (N. de la T.)

³ Del italiano, «campanario». (N. de la T.)

⁴ Del italiano, «guardia» o «guardián». (N. de la T.)

El Gran Canal

Puede que el honor de representar al mejor lugar y al mejor plano de todos se encuentre en la ciudad de San Marcos. Puede que este título pertenezca a la espléndida plaza que lleva el nombre del santo patrón que, además, ha sido el epicentro de la vida veneciana hasta ahora (esta es una verdad como un templo), ya que este estilo de vida es cuestión de pasear, charlar, chismorrear, caminar sin rumbo y quedarse mirando —a veces con cara de tonto— los escaparates de las tiendas cuyos comerciantes son tan hospitalarios que hacen que las puertas de entrada sean trágicas, porquería a lo más vulgar, dentro del mercado moderno. De todos modos, si el Gran Canal no es técnicamente una «calle», la pervertida Piazza se aleja aún más de la normalidad y me apresuraría a decir que me alegro de no encontrarme —no todavía— estudiando mi materia bajo las internacionales arcadas o en la solemne presencia de la iglesia. Entonces, en ese caso, preveo que debería ser más dudosamente consciente del impedimento que inevitablemente, incluso con sus escasas primeras palabras, aflora en el sendero del amante de Venecia que se nombra precipitadamente a sí mismo cuando habla. Aunque «la vida veneciana» no es más que una mera convención literaria, es una figura indispensable. Las palabras han jugado un efectivo papel en la literatura de la sensibilidad porque, treinta años atrás, constituyeron el título del libro de impresiones del señor Howell⁵, pero si uno las utiliza hoy en día, le debe una franca enmienda a su propia lucidez. Déjeme que detenidamente me anteceda, pues a menudo las palabras caen de mi pluma y a menudo ruego que se las considere sistemáticamente superficiales.

La vida veneciana, en el arcaico y amplio sentido, por fin se ha extinguido y el actual y esencial carácter de la ciudad más melancólica reside en el simple hecho de ser el más hermoso de los sepulcros. En ningún otro lugar el pasado ha puesto punto y final con tanta ternura, tanta resignación atribulada... Con un recuerdo tan triste. En ningún otro sitio el presente se percibe tan foráneo, tan discontinuo, como la muchedumbre que va al cementerio sin coronas de flores para el entierro. No lleva ramos en las manos, pero, en cambio, sí que quizás —y sin duda, más concretamente— cargue con algo de dinero y algún libro carmesí. El eterno revoloteo de estos irresponsables turistas por la Piazza es vida veneciana contemporánea y, todo lo demás, una reverberación de eso. Justo en la puerta del vasto mausoleo hay instalado un torniquete y un funcionario de gastado uniforme es quien le deja pasar, con arancel de por medio, para observar lo muerto que está. De esta *afirmación*, esta fría curiosidad, proceden toda la laboriosidad, la prosperidad y la vitalidad del lugar. Los comerciantes y gondoleros, los mendigos y modelos dependen de ello para vivir, ya que ellos son los guardias y acomodadores de este gran museo; e incluso ellos mismos son una extensión de las piezas de la exposición. Es en el amplio vestíbulo de la plaza donde los políglotas feligreses se concentran en mayor densidad: la Piazza San Marco es como el vestíbulo de la ópera durante las pausas de la actuación. La actual fortuna de Venecia, la deplorable diferencia se mide allí mismo fácilmente y es por eso que, en el esfuerzo por aguantarnos el pesimismo, debemos dar la espalda tanto a los compran como a los que venden *ricordi*. Los *ricordi* que más nos gustan están colocados en el lado por el que las góndolas que se deslizan: lo mejor de todo se encuentra a la vera del cauce, que tiene

su glorioso comienzo en la *Salute* y desemboca en la estación de tren. De todos modos, es la Piazzetta de estilo *cockney*⁶ —perdóneme, fantasma de San Teodoro, pero me pregunto si no habrá comenzado a relucir ninguna cafetería nueva en lo que llevamos de año— que nos presenta directamente el monumental fresco bajo el que el Gran Canal lanza su primer hechizo y al que han rendido homenaje miles de artistas, aunque no todos con el mismo talento. Nos adentramos en la Piazzetta para observar la garganta de Venecia, por así decirlo, y la imagen deberá consolarnos por haberle dado la espalda a San Marcos.

Y, por supuesto, nos han invitado a ello una y otra vez, incluso aunque no nos hayamos movido de casa; pero eso es solo razón de más para detectar el más mínimo ápice de frescura que puede que aún quede en el mundo de la fotografía. Es en Venecia que, por encima de todo eso, oímos el suave murmullo de su vulgarizada voz de lo familiar; como también puede que sea en Venecia que lo pintoresco es lo que haya predominado del piadoso secreto de cómo esperarnos. Incluso la clásica Salute aguarda como una señorita en el umbral de su salón: ella es más amplia y serena, tiene una mayor cabida a sus puertas que lo que los copistas nos han hecho creer, con sus cúpulas y volutas, sus contrafuertes adornados con festones, las estatuas que forman una pomposa corona, y su gran escalinata, que cae al suelo como un manto. Estos aires refinados de mujer de mundo se deben a la seguridad de buen linaje con la que mira hacia su anticuado barrio bizantino y la yuxtaposición de dos iglesias tan ilustres y tan diferentes, cada una espléndida a su manera, es suficiente puntuación dentro de la escala de Venecia. Aun así, nosotros mismos somos los que apartamos la mirada de San Marcos porque nos ciega con su resplandor, aunque es cierto que sin él continúa habiendo fascinación y brillo suficiente. Los vemos en abundancia aun cuando apartamos la mirada de los umbrosos escalones de la Salute; escalones que son bien fríos por la mañana, aunque no sé si puedo justificar mejor el excesivo cariño que les tengo que no explicar el resto de cientos de vagos encaprichamientos con los que Venecia refina su espíritu. Afortunadamente, bajo una influencia así uno no necesita explicación porque no tiene nada más en consideración que sus percepciones o afecto. Es desde la escalinata de la Salute quizás, durante una mañana de verano, desde donde las vistas de la garganta de la ciudad son entretenidísimas. El conjunto se distribuye como si la composición fuese el objetivo principal de las instituciones humanas. El encantador promontorio arquitectónico de la Dogana extiende sus brazos, gráciles, mientras en sus manos mantiene en equilibrio el globo dorado en el que se alza una veleta en forma de mujer, una figura satírica y preciosa. Esta «fortuna», «navegación» o comoquiera que se llame —seguro que no necesita ni nombre— atrapa el viento en los pocos ropajes de los que se ha despojado mostrando sus encantos color bronce mientras gira sobre sí misma. En el otro lado del Canal reluce y titila una larga hilera de alegres palacios que, en su mayoría, se han convertido en hoteles caros. Bajo el aire veneciano lleno de vida hay un poco de todo en todos lados, pero a esas casas les pertenece la apariencia de estar sentadas al borde del agua, como si esperaran en la recepción del banco de tributos públicos, y la de estar cuidando con su hipócrita encanto a la víctima y al extraño. Digo que son alegres porque, de alguna manera, incluso sus sórdidas finalidades y sus vulgares rótulos, teñidos de imprecisos

rosas y tenues colores marinos, se funden en un extraño regocijo de luz y color fruto del reflejo de lo caduco. La atmósfera juega por encima de ellos como una carcajada, dado que son la esencia de un viejo chiste malo. Son casi tan cautivadores desde otros lugares que desde sus propios balcones y disfrutan plenamente de ese privilegio universal, que comparten con el resto de objetos venecianos que consiste en ser tanto la fotografía como el punto de vista a la vez.

Este doble carácter, particularmente fuerte en el Gran Canal, es una dificultad añadida a la hora de controlar las anotaciones que uno toma. La impresión que da el Gran Canal puede que sea la de un balcón acolchado en lo alto de un palacio muy querido: el recuerdo de irresistibles atardeceres, de los sociables codos, del eterno momento y la mirada perpetua... Pero puede que también provoque inquietud, esa de la curiosidad fresca y la investigación metódica, en una góndola repleta de referencias. Pero he de decir que no existen alusiones en las presentes observaciones que se sacrifiquen al accidente y no a la integridad. La rapsodia de Venecia siempre está en orden, pero creo que los catálogos están sin terminar. No debería intentar anotar los nombres de todos los palacios aun sintiéndome capaz de recordar cuántos eran dentro de lo poco insignificantes que son en esa inmensa selección. Muchos de ellos no los conozco, o al menos no los mantengo aparte. Después, a la hora de preferir una cosa sobre la otra, están las razones malas, que son mejores que las buenas, y el dulce soborno de las relaciones y los recuerdos. Y, mientras alcanza la escalinata de la Salute, piensa en estas cosas como delicados dedos que, de entrada, escogen de entre todas una querida y monótona casita que, con sus persianas verde pálido, mira fijamente hacia la puerta, observa por la mirilla de la iglesia, por así decirlo, que no tengo que llamar por su nombre —un agradable nombre americano—, dado que todo el mundo en Venecia lleva pronunciándolo con labios agradecidos todos estos años. Es la casita más encantadora del mundo entero y tiene, como merece tener, la mejor de las ubicaciones. Es un verdadero *porto di mare*, como dicen los gondoleros; un puerto dentro de otro que observa todo lo que viene y va, y lo interioriza íntegramente con ojos expertos. No hay ni un solo rayo de sol entre la inmensa iridiscencia que se la pierda, e incluso hay días de exquisito color en los que ella misma imagina ser el corazón de ese maravilloso prisma. La saludamos desde la escalinata de la Salute que debemos abandonar con decisión si deseamos continuar, con una mano acariciando el agua, y plantarnos delante de la enorme y blanca iglesia de Longhena —un soporte vacío bajo una cúpula somera— donde una familia americana y los afiliados de un partido alemán curiosean, en corillo y desde una esquina, tras un par de bancos, con minuciosidad desmedida, pero nada en particular.

No hay nada en particular que ver en este frío y convencional templo salvo el enorme Tintoretto de la sacristía al que rápidamente mostramos nuestro respeto y que agradecemos tener para nosotros solos durante diez minutos. La pintura, aun rebosante de belleza, no es de las mejores del maestro, pero nos sirve igual que otras para transportarnos —no hay otra palabra— a nosotros, sus amantes, para los que, en los días en los que un éxtasis incipiente recorría Venecia, este extravagante y desconcertante pintor por poco no era la revelación suprema. Las artes plásticas pintan menos que durante los hambrientos años de juventud y el tan celebrado cuadro, en general, más que un espacio

en blanco. Pero más que cualquier otro, un buen Tintoretto todavía nos transporta al pasado evocando no solo la tan rica y particular imagen, sino también la frescura de una maravilla antigua. Hay cosas que van y vienen, pero este gran artista permanece en Venecia haciéndole compañía a la mente. Los otros también están allí en su indiscutible gloria, pero él es el único que consigue que nuestra imaginación, dicho con un frase efusiva y moderna, se incorpore como un resorte. El cuadro de *Las bodas de Caná*, en la Salute, recoge toda su fascinante y característica espontaneidad: el sacrificio de la figura de nuestro Señor, que no es más que el mero punto final de una inteligente perspectiva, y la libertina y jubilosa presentación del resto de elementos del banquete. ¿Por qué, a pesar de esta curiosa desigualdad, la pintura no da la impresión de carecer de lo que los críticos llaman veneración? No hay ninguna otra razón que pueda imaginar sino la de pensar que es obra de su autor, cuyos errores esconden una singular sabiduría. Ruskin se ha pronunciado con elocuencia suficiente sobre el encanto sobrio de la hilera de cabezas femeninas a la derecha, que hablan entre ellas mientras se sientan a la mesa del escorzado banquete. No podría haber mejor ejemplo de la errante independencia de la visión del pintor, un verdadero espíritu aventurero, puesto que el sujeto siempre se rodea de accidentes. No es una formación obvia, sino una especie de capítulo vital repleto de gente y agitación donde las figuras son como dóciles notas pictóricas. Estas notas se muestran con toda su belleza y heterogeneidad, y si la abundancia hace que el principio de selección parezca tímido en comparación, la sensación de «composición» que percibe el espectador —si es que lo hay— extiende la mano al pintor con peculiar simpatía. La opacidad debe ser el espíritu del atormentado trabajador que domine cualquier arte con esa particular duda que no le da lugar a reconocer en el eterno problema la fuerte fraternidad de Tintoretto.

Si el largo alcance desde este punto hasta el deplorable puente de hierro que descarga a los peatones en la Academia —o, para ser más exactos, en el majestuoso Palazzo Foscari, de estilo gótico y pintado con tonos cálidos— hace demasiada curva para verlo desde un único punto de vista, representa de manera sublime el cuello arqueado, por así decirlo, de una ondulante serpiente que se asemeja al Cannalazzo. Pasamos por delante de docenas de casas y observamos, con la indecisión de un dibujante en un primer boceto y con lo que indudablemente (salvo para nuestro tan veneciano fatalismo) sería el carácter vacilante del mismo, que, en nuestro callejón, hay cientos de «pedazos» compositivos. Por supuesto que son los primeros palacios y, para ser justos, algunos de los últimos, si los pudiéramos coger uno a uno, los que le dan al Canal esos aires de grandeza. Los más limpios normalmente están junto a los más inmundos y, ¡ay!, tan solo unos pocos son tan pulcros que ha sido su belleza la que los ha protegido por completo. Los años y generaciones han hecho lo que han querido con ellos, el viento y los temporales los primeros; pero desfigurados y deshonorados como están, con moratones en los mármoles y su ruina persistente, son únicos en el mundo y la larga sucesión de desvaídas y lúcidas fachadas hacen del discreto cauce al que se asoma una *promenade historique* que otorga, por mucho que leamos la lección, en lo más profundo de su interés, una dignidad incomparable a Venecia. La leemos en los arcos románicos, hoy torcidos en sus curvas, que empiezan a madurar; en el exquisito y particular estilo gótico de tiempos espléndidos, y en las

columnas y cornisas tan decadentes como orgullosas. En la actualidad, estas cosas son casi igual de conmovedoras en su buena voluntad, dado que cada una a su nivel se ha desligado de su orgullo. Han vivido y sobrevivido como han podido, y no hemos tenido en cuenta sus dolencias, ni siquiera esas cuyos ojos carentes de expresión hoy se encuentran con el criticismo más sumiso y que, de lejos, son menos vulgares que los usos que, en general, les hemos dado. Les hemos hecho chapuzas y remiendos, y las hemos cubierto de sórdidos carteles; las hemos restaurado y mejorado con gusto inhumano y hemos cedido lo mejor de ellas a los vendedores ambulantes. Algunos de los objetos más llamativos de estas hermosas vistas son anuncios de tiendas de baratijas en la actualidad.

Los que se dedican a las antigüedades en Venecia conservan todo el coraje en su opinión y es fácil ver cómo de bien saben que pueden confundirle con una pregunta imposible de responder. ¿Qué es todo el lugar sino un anticuario y para qué está usted aquí sino para hacerse con todos estos cachivaches? «Yo los cojo *por* usted» dicen estos honestos judíos cuyos precios están marcados en dólares. «Y, ¿quién osará culparnos si, una vez el ramo está delicadamente montado, añadimos una o dos flores artificiales más a la composición?». En pocas palabras: ellos se encargan de que haya montones de reliquias y de que sus establecimientos sean espaciosos y activos. Administran el antídoto a la pedantería y solo puede quejarse de ellos si es que nunca ha cruzado el umbral de sus tiendas. Si da ese paso, está perdido, puesto que habrá dejado atrás su correcta actitud. Francamente, en un momento así, Venecia se transforma en ese gran chiste deprimente que le deja encandilado y que, tras nuestra opinión consensuada sobre sus contradicciones, se hunde para descansar (la mueca de una filosofía demasiado forzada). Es cierto que puede sentirse apurado mientras esté de pie en esos pasillos de patrañas y, entre un regateo y otro, oiga a través de las altas ventanas el suave salpicar del mar contra los añejos peldaños, ya que se imagina con ira los nobles hogares, desaprovechados, que aparecen en la escena, así como los habitantes que habrán vivido, viven o vivirán allí. Reconstruye esa casa digna de admiración acorde a sus necesidades: se asoma por el balcón trasero, deja caer la mirada en los verdes jardincitos con los que, en gran parte, han sido bendecidos esos establecimientos —tanto que saca de quicio— y acaba sintiendo que es una pena que usted no posea uno igual (doy por hecho que, por supuesto, mientras viene y va usted está, en su imaginación, eternamente alojado y sirviendo a sus deidades, puesto que si este inocente pasatiempo, esta evasión de la mente no es su deporte favorito exista una imperfección en el llamamiento que le hace a usted). Puede que haya bonitos casos en los que su propia envidia le queme por dentro o, mejor dicho, le corroa, por la participación real. Si usted ha tenido la buena fortuna de poder disfrutar de la hospitalidad de un viejo hogar veneciano y vivir rodeado de cuartos pintados en los que aún resuena algún que otro nombre histórico, habrá dado el pasito más corto hacia el interior del espíritu del lugar. Si no tenía un regusto a traición, a traición de la amabilidad personal, me gustaría hablar honestamente sobre una de estas agradables, aunque alienadas estructuras para hacer referencia a ellas como el mejor ejemplo de un antiguo edificio palaciego. Pero solo puedo hacer eso si, con toda la precaución del mundo, descorro la cortina y la sujeto en uno de los extremos mientras dejo caer una conmemorativa palabra acerca del éxito con el que, particularmente en este hermoso instante,

el hábito cosmopolita, la simpatía moderna, la inteligencia y la actitud flexible —el último fruto de la temporada— se ajustan en el grandioso, dorado y desajustado marco tratando de llenarlo. Un palacio veneciano que no ha sufrido en exceso y que no es sobrecogedor por su volumen hace que cualquier atisbo de vida se adentre en él. Con cultivadas, generosas y contemporáneas maneras revela una armonía preestablecida. Cada día que pasa mientras vive en él, la belleza e interés del lugar se calan cada vez más hondo en su espíritu: tiene sus estados de ánimo, sus horas, sus voces místicas y sus expresiones cambiantes. Si se ha dado el caso de que la ausencia de los dueños ha coincidido ser de veinticuatro horas y lo ha tenido para usted solo, nunca olvidará el encanto de su quietud embrujada como en las últimas horas de una tarde de verano, cuando lo que oye es el griterío de los chiquillos que juegan en el *campo* y no a los antiguos fantasmas que parece que se paseen de puntillas por los suelos marmoleados. Le ofrece casi por completo la esencia del asunto que estamos considerando, puesto que Venecia viene y va por debajo de los altos balcones y el tramo en el que usted manda en particular aúna todas las características. Todo tiene su momento, desde los barrotes de mercancía, impulsados por largas pértigas y un par de pacientes hombros hacia los pabellones flotantes de las grandes serenatas. Incluso puede que usted, mientras descansa y se relaja, estudie las admirables artes venecianas del manejo de barcos y la organización de espectáculos; las artes del hermoso trazo libre con el que la góndola, especialmente cuando es de dos remos, se impulsa y del que nunca se cansa porque, aun apareciendo siempre en el paisaje, ese esquife que observa, de perfil, en acción y en el que los remeros se empujan y retroceden constantemente con su propio peso tiene el valor añadido de ser el único atisbo de energía entre las migajas de la grandeza. La gente de los hoteles siempre está a flote y, al ritmo que suelen llevar, confieso que, el solitario gondolero —como el llanero solitario de aquella novela pasada de moda— es, de alguna manera, una figura melancólica: posado en la popa sin compañero alguno es el eterno representante, en alto relieve y con los dedos de los pies torcidos, de la comicidad que existe en su extraño y encantador movimiento; siempre tiene ese semblante ausente de niñera que empuja sus pequeñas obligaciones en un cochecito.

Pero, ¿por qué debería también arriesgarme a liberar una comparación que concierne a esta pintoresca y afable clase? Me deleito con su complexión quemada por el sol y su aniñado dialecto; solo las conozco por sus méritos y estoy terriblemente lleno de prejuicios a su favor. Son interesantes y conmovedoras y, al igual que en sus virtudes y defectos, la naturaleza humana se simplifica como con un eficaz brochazo. Por encima de todo, enternecedora es la dependencia que tienen a los extraños, esos que son caprichosos, nadan fuera de su conocimiento y cuya providencia, a veces, todavía se ve restaurada. De todos modos, lo mejor de ellas está en su línea de grandes artistas: su manejo en las aglomeraciones de los días festivos y en las extravagantes veladas del día del Redentor es de facilidad asombrosa. Los maestros en las artes, las celebridades y los premiados en algo —puede que los vea en las góndolas privadas de blanco impecable, con brillantes fajines y lazos y, muy a menudo, acompañados de personas hermosas— toman el camino de la derecha con insolencia perdonable. Penetran en los enjambres de barcos con su propio permiso; esas reuniones sociales universales, apelotonadas y desiguales que son dichos enjambres se magnifican cuando, en las

noches de verano, las damas chillan alarmadas, la ciudad paga a los chanchulleros y las titilantes barcas, con la música y las canciones dispersas de fondo, guían un largo tren por el Canal. Las barcas solían avanzar a rítmico golpe de remo, aunque hoy en día las remolca el vapor. Las coloridas lámparas o los vocalistas ante los hoteles no son, a mi parecer, lo más seductor de Venecia, aunque sería un boceto poco realista del Canalazzo que no debería dibujarlos con indulgencia. Cambiando un incordio por otro son, con toda probabilidad, la cosa más bella del mundo y si, en general, creen que los turistas neófitos poseen una magia que no tiene el viejo amante de Venecia, ellos, en cualquier caso, mantienen viva la inmemorial tradición con su mejor versión. Desde el inicio de los tiempos, los venecianos han estado orgullosos de sus procesiones y espectáculos, y es una maravilla cómo consiguen montar fiestas tan ingeniosas sin tener un penique. El Carnaval está muerto, pero estas son las sobras de su herencia. La esencia de Vauxhall sobre el agua es más Vauxhall que nunca, con la suerte de tener música casera y un espejo que lo duplica y multiplica. La fiesta del Redentor —la mayor festividad popular del año— es un maravilloso Vauxhall al estilo veneciano. Durante ese día, Venecia entera se echa a los barcos por la noche, muchos de ellos con farolillos y provisiones y, apretujada en una multitud, cena y canturrea. Cada uno de los botes es como una pérgola flotante, como un *café-concert* privado. De todas las conmemoraciones cristianas, es la más inocente y perspicazmente pagana. Cuando amanece, los pasajeros se retiran a la playa del Lido donde, mientras el sol se eleva, se zambullen, aún sociables, en el mar. La noche del Redentor ha sido descrita, pero, desde un punto de vista doméstico, sería interesante tener una versión propia de esa habitual mañana siguiente. Aun así, prácticamente son asuntos de la isla de Giudecca, unida desde Zattere hasta la gran iglesia por un puente. Los pontones yacen juntos durante el día —todo hecho con una celeridad y un arte extraordinarios— y el puente se prolonga a lo largo del Canalazzo (hasta Santa Maria Zobenigo), que es mi única justificación para echarle una ojeada a la ocasión. Le echamos un vistazo desde las ventanas de nuestro palacio y, estirando un poco el cuello mientras fijamos la mirada en la Salute, vemos toda Venecia, tan compacta y parsimoniosa, verterse en la efímera acera durante una tarde de julio. Es como un tropel de niños buenos cuyos juguetes son el puente y el Canal. En ocasiones así, Venecia entera es agradable y delicada, ya que no empuja a nadie al agua.

Pero desde esos altos ventanales cazamos al vuelo, sin ni siquiera estirar el cuello, un detalle mucho más indispensable del paisaje, un famoso pretendiente que come el pan de la amargura. A este ágape, que se sirve al aire libre en una pequeña y pulcra terraza, los asistentes acuden de librea y no hay nada de indiscreto en nuestro mirar que el pretendiente pueda cenarse. Desde la *table d'hôte* de *Cándido*, de Voltaire, Venecia ha sido refugio para monarcas sin trono, dado que no se reconocería a ella misma sin sus *rois en exil*. El exilio es tan agradable y punzante a la vez que la góndola les suaviza el golpe: su movimiento es anodino, su silencio como filtro de amor y acuna a las ambiciones que, poco a poco, van quedándose dormidas. El colofón tiene mucho tiempo libre para redactar sus proclamas e incluso sus memorias, y creo que hay organismos que los han publicado, aunque el único ruido que produce es el inocente chapoteo de sus remos. Viene y va por el Canalazzo

y podría estar mucho peor asalariado. De todos modos, no es más que uno de los interesantes objetos que se presentan y no estoy para nada seguro de que sea el más asombroso. Tiene un rival, si no en el puente de acero que, ¡ay!, está a nuestro alcance, al menos —para dar rápidamente otro ejemplo— en el palacio de Montecuculi. Este palacio embrujado es de larga descendencia y aspecto cansado, pero igual de hermoso en su encorvada edad avanzada, con sus encantadoras proporciones, sus delicados arcos redondeados, sus tallas y discos de mármol. A quienes les gusta el cotilleo veneciano recordarán que una vez, durante algunos meses, fue propiedad de Robert Browning quien, de todos modos, nunca vivió allí y murió en el magnífico Rezzonico, residencia de su hijo y maravilloso «documento» cosmopolita que, a medida que va apareciendo en esa admirable ubicación, aunque un poco lejos del Canal y a pesar de la curva, casi podemos verlo desde la ventana por la que estamos mirando. Esta gran fortuna del siglo XVII que se lanza al agua con una peculiar y florecida seguridad (un lanzamiento ascendente de la cornisa que le da un aire como de caballito de mar con las patas delanteras alzadas) decora con inmensidad —tanto por dentro como por fuera— esa enorme esquina de la que está al mando.

Se respira una grandeza más ceremoniosa en la gótica plaza elevada de Ca' Foscari o, mejor dicho, justo debajo, donde se encuentra una de las creaciones más solemnes del siglo XV, una obra de arte de la simetría y la majestuosidad. Dedicada a un uso oficial en la actualidad —es propiedad del Estado—, parece consciente de la consideración de la que disfruta y es una de las pocas grandes viviendas a nuestro alcance cuya avanzada edad nos sacude brutalmente, pero es indoloro. Se mantiene visiblemente «en pie», quizás incluso demasiado en pie; quizás me equivoco al pensar tan bien de ella. Estos miedos y dudas cruzan aprisa mi mente —soy un blanco fácil en cuestión de arquitectura—, como son propensas a hacer hoy en día, en Italia, en casi cualquier lugar, en presencia de lo hermoso, lo profanado o lo abandonado. En esos momentos, sentimos como si Ruskin estuviera clavando su mirada en nosotros, entonces nos ponemos nerviosos y perdemos la confianza. Esto hace que inevitablemente, al hablar de Venecia, busque una seguridad pusilánime en lo trivial y lo obvio. La seguridad me invade al regocijarme en el jardincito que da justo a nuestras ventanas —otra prueba de que realmente nos lo muestran todo— y sentir que los jardines de Venecia merecerían una página aparte. Son infinitamente más numerosos de lo que un extraño puede suponer y se acurrucan con su encanto particular en la mayoría de vistas traseras; algunos de ellos son exquisitos, otros tantos enormes e incluso los más rudimentarios tienen una interpretación ingeniosa, un color interesante o a los canales bordeando sus cimientos. Entre esos pequeños canales, a la caza de diversión... Son la mejor sorpresa de todas. La maraña de plantas y flores abarrota las maltrechas paredes y el verdor de las primeras hace un arreglo sobre el sórdido rosa del ladrillo. En Venecia, de todas las cosas licuadas y que se reflejan, cuyo número es incontable, creo que es el chapaleo quien más las ama; son copiosas en el Canalazzo, pero dondequiera que se encuentren dan un brochazo a la imagen y es fácil de adivinar que, en particular, endulzan la casa. Dicho esto, el trío de elementos está completo: aire, agua y todo ese verde que crece. Sin ellos, la ciudad sería mucho más una cuestión de corrientes y piedras; incluso las espalderas de los *traghetti*, en medio de tanto artificio, cuentan como

recordatorio de la naturaleza forestal del hombre. Las hojas de parra, entrenadas para subirse por los travesaños, forman una techumbre que los gondoleros y barqueros aprovechan para dormirar bajo su enrevesada umbría si se da la ocasión o para charlar o saludar a los «pasajeros» que se acercan. No existe «zumbido» alguno en Venecia para que las voces no viajen bien lejos, colándose por sus ventanas y fundiéndose con sus sueños. Suplico que el lector piense que, si hubiese tenido tiempo para analizarlo todo, habría entrado en más detalle con los *traguetti*, con sus modales y su moral, que solían decorarse con una piedad representada por una *madonnina*, la protectora de los pasajeros, una pintoresca figura de la Virgen con una chispa de luz rojiza a sus pies. La mayoría de esos candiles bermejos han desaparecido y las imágenes, sin duda, se han vendido como *bric-a-brac*⁹. Los barqueros, hasta donde yo sé, se han convertido al nihilismo (una creencia felizmente sistemática con una buena dosis de negocio aunque, de todos modos, una de las figuras ya no está) y la *Madonnetta* es la que da nombre al *traghetto* que hay cerca de Rialto. Pero esta dulce superviviente es una caverna de piedra encajada desde hace años en la esquina de un viejo palacio y, sin lugar a dudas, difícil de quitar. *Pazienza*, llegará el día en que extraigan esa comercializable reliquia de su cavidad para que algún americano voraz la compre. Pensándolo mejor, dejo reposar la expresión, pero me arrepiento de ello cuando recuerdo que es una voraz americana —una mujer residente en Venecia desde hacía mucho tiempo y cuya bondad era bien conocida entre todos los venecianos y también entre sus compatriotas— quien ha vuelto a prender las extintas cenizas, especialmente erigiendo el gran santuario gótico de madera pintada y dorada que, en lo alto de su torre, derrama su influencia en el callejón opuesto a la Salute.

Si no entro en los palacios que este tortuoso discurso ha dejado atrás, mucho menos entraría en las enormes galerías de la Academia, que alza sus blancas paredes coronadas por el león de San Marcos, bien a la vista de las ventanas desde las que aún nos entretenemos. Este maravilloso templo del arte veneciano —para lo poco que promete desde fuera— sobresale, de alguna manera, por encima del Gran Canal, pero si fuéramos a cruzar el umbral, deberíamos pasear más allá de recordar. En alguno de los más magníficos pasillos —donde los techos se cubren de gloria con lo que la imaginación de Venecia a solas podría dominar el cuarto— encontramos algunas de las pinturas más nobles del mundo y tanto si volvemos o no hasta ellas en alguna otra ocasión para echarles otra ojeada, siempre es reconfortante saber que están ahí —cómo se sienten en vivo y en directo forma parte del mobiliario de la mente—, sentir que están al alcance de la mano, detrás de cada pared y bajo cada lona, como el inevitable reverso de una medalla, ese lado expuesto al aire que se refleja, se intensifica y completa la escena. En otras palabras, tan inevitable era que Venecia estuviera destinada a que la pintaran, y lo hicieran con pasión para que el mundo entero del arte se convirtiera, mientras vivimos allí y por mucho que empecemos a hacernos cargo de nuestros asuntos, en la constante morada de nuestros pensamientos. La verdad es que estamos tan ininterrumpidamente de aquí para allá que prácticamente no sentimos presión alguna de encontrarlo en más abundancia en un lugar que en otro. Escoja su punto de vista aleatoriamente y confíe en la imagen que se le presente; evidentemente, este es el motivo por el que yo no, siendo consciente, me he extendido más

con las características del Canalazzo, que ocupa la extensión entre la Salute y la posición a la que tan obstinadamente nos estamos aferrando. De todos modos, aún sigue frente a nosotros y el fascinante y pequeño Palazzo Dario, íntimamente familiar para turistas ingleses y americanos, destaca en medio de la escorzada luminosidad. El palacio, cubierto de encantadoras placas de mármol y círculos esculpidos, está construido con piezas exquisitas —como si solo hubiese habido suficientes para hacerlo en pequeño— que hacen que parezca de extrema antigüedad y que están tan bien repartidas como en un castillo de naipes, donde las cartas se mantienen en pie, juntas y estáticas, pero que cualquier roce para ellas es letal. En realidad, una añeja casa veneciana muere drásticamente y, debo añadir, que esta delicada construcción, sumisa en cada una de sus peculiaridades, continúa resistiendo el contacto de generaciones de inquilinos. Se alquila por plantas (antes solía ser el conjunto), y ¿por cuántas impacientes manos —ya que está muy solicitada— y breves bendiciones habrá pasado y que no conocemos, pero amamos? La gente escribe de antemano para reservarla, como se reservan a Jenkin el gondolero, y mientras la góndola pasa, observamos rostros desconocidos en las ventanas —aunque alguna que otra nos resulta familiar— y el millonésimo artista que se asoma con sus cebos al canal. El pobrecito y paciente Dario es una de las paradas más prósperas de la feria.

Los rostros de las ventanas observan al gran Sansovino, cuya espléndida mole ahora está ocupada por el prefecto. Me siento decidido a no criticar como debería a los palacios de los siglos XVI y XVII. Sus pretensiones se imponen sobre mí y la imaginación los puebla con mayor libertad que con los interiores del principal. Además, ¿no fue esta obra de arte de Sansovino la que una vez estuvo ocupada por la estafeta de correos veneciana y, por consiguiente, íntimamente relacionada con una inefable primera impresión del autor de estas reseñas? Él llegó palpitante, maquinando, después de caer la noche, hace tres años y, lo primero que hizo a la mañana siguiente, fue dirigirse a la oficina de correos a por sus cartas, que le estuvieron esperando durante mucho tiempo repletas de prorrogado interés. Volvió a su góndola con ellas y navegó lentamente por el Canal. La mezcla, el éxtasis, el maravilloso templo del *poste restante* y la desconocida belleza estaban humanizados por las buenas noticias; el recuerdo de esto aún vive en él porque de esta magnífica orilla de la que estoy hablando siempre emana una atracción secreta, algo que parece haber sido pronunciado por primera vez en las cámaras de la juventud. Por supuesto que esta asociación cae al suelo —o, mejor dicho, se zambulle en el agua— si soy víctima de la confusión. ¿No *era* el edificio en cuestión, hace veintitrés años, la estafeta de correos que, desde entonces, ocupa unas dependencias mucho más humildes? Tengo miedo de dar los próximos pasos para descubrirlo, no vaya a ser que durante esos años no haya encauzado bien mis emociones. Pero, sin lugar a dudas, una razón mejor para la sensiblería es que esta inmensa casa seguro tenga, en lo alto del podio de la belleza, su propio refinamiento. Hacen que uno piense en los coliseos, los acueductos y los puentes, y constituyen el más comprensible espécimen de la imitación en Venecia, sin duda. Incluso le guardo un introvertido cariño al enorme Pesaro, allí abajo, en el Canal, cuyo principal reproche, más que la tosquedad de sus líneas, es su arrogante tamaño, la falta de consideración por el paisaje general que anteriores ejemplos han

respetado con veneración. La extravagancia del Pesaro supera todos los límites, como un hotel moderno, y el Conraro, muy cerca de allí, sobrepasa casi de igual manera la modestia del arte. Una cosa más debo añadir sobre ellos y sus familiares, esos que, desafortunadamente, podemos tratar con menos condescendencia, y es que hacen que incluso el material más elaborado de la civilización actual parezca tristemente encogido y *bourgeois*, puesto que, simplemente —aludo a los palacios de mayor tamaño—, no pueden habitarse de la manera en la que fueron pensados. El inquilino moderno ya puede devorarse todas las revistas, mas no podrá doblar el arco de Ulises: ocupa el lugar, pero no lo llena y tiene invitados de las tabernas vecinas con gabardinas y unas Baedeker¹⁰. El Ca' Pesaro, por cierto, queda muy alejado de nuestra ventana y nos aprovechamos de eso para llegar con un ánimo más melancólico al final. La extensa y llana vista que tenemos desde el Foscari hasta el Rialto, ese amplio tramo del Canal, contiene, como dice el dicho, los ciento un objetos de mayor interés, aunque también aúna las rarezas más vivarachas de esos aires de Diluvio que tiene. Nunca antes en estos últimos siglos había superado su parecido a una ciudad inundada y, por alguna razón, es la única parte de Venecia en la que las casas parecen haberse ahogado en el agua; en cualquier otro lugar cuentan con ellas, las escogen, pero aquí, a solas, los lengüetazos del canal parecen confesar un accidente.

Hay personas que tienen esta profunda, alegre, gastada e irregular perspectiva en la que, con su inmenso campo de confuso reflejo, las casas son infinitamente distintas, las más apagadas de Venecia. Aunque, imaginamos, no debió ser aburrida para Lord Byron, que vivió justo en medio de los tres palacios Mocenigo, donde aún muestran el escritorio en el que daba rienda suelta a sus pasiones. Para otros observadores, magníficas creaciones como las del Palazzo Loredan, obra de arte antaño y Municipalidad en la actualidad, ya dan vida suficiente; por no hablar de la variedad de otros inmemoriales pedacitos cuya belleza aún conserva un grado de frescura. Algunas de las reliquias más emotivas de la primera Venecia están aquí, puesto que justo aquí fue donde se agrupaban peligrosamente, espionando desde una inmersión más despiadada que el mar. A medida que nos acercamos al Rialto, es cierto que la imagen decae y una común comparación la invade. Hay un ancho paseo pavimentado en cada uno de los lados del Canal desde los que los barqueros —¿y quién no lo es en Venecia?— son propensos a buscar reposo. Hablo de los días de verano, cuando la Venecia veraniega es la más visible de todas. Las alquitradas barcas están encalladas en la *fondamenta*¹¹ y los marineros, con las piernas al aire, vestidos con desgastado algodón azul, duermen sobre las rocas. Si no hubiera color en ningún otro sitio, habría suficiente en sus bronceadas personalidades. La mitad de las pequeñas entradas dan paso al cálido interior de los ribereños bares y en cualquier rincón, ya sea en el muelle o bajo un arbusto que cuelga de la puerta, encontramos un puñado de mesas y sillas desvencijadas. ¿Dónde no hay en Venecia diversión de carácter y también de detalle? La tonalidad de esta zona es muy vívida, en su mayoría son plebeyos rostros mulatos que observan las disparejas y variadas casas; rostros de orondas mujeres desnudas y de otra gente que no son conscientes de que, desde los balcones que seguro que antaño fueron patricios, disfrutaban de una vista que el resto de mortales ha de envidiar tras recorrerse cientos de miles de kilómetros. Los jirones de

ropa que cuelgan de las ventanas para secarse realzan este efecto y los desvaídos rayos de sol que se reflejan en las balaustradas —estas que, con el tiempo, son tan suaves como el marfil— también ayudan; toda la escena se beneficia de la ley general que, en Venecia, enluzca de radiante ruina y decadencia más que cualquier otra prosperidad. La decadencia se tiñe de oro en este extraordinario lugar y la miseria de *couleur de rose*; las góndolas de la gente correcta son del más absoluto azabache mientras que los barcos mercantes provenientes de las islas son como un caleidoscopio.

El puente de Rialto es un nombre con el que conjurar, aunque siendo sincero, apenas es la guinda del pastel. Hay, por supuesto, dos formas de verlo: desde el agua o desde el callejón más elevado, donde abundan las tiendecitas y puestos típicos venecianos, a pesar de que, principalmente, cuenta como una particularidad más del Canal cuando se mira desde la góndola o incluso desde el espantoso *vaporetto*. Queda mucho que elogiar de la enorme curvatura de un único arco, en especial cuando, viniendo desde la estación de tren, observa cómo dibuja esa nítida línea de compás que enmarca la imagen perfecta: justo el final del otro lado del Canal. Pero la parte de atrás de las tiendecitas se transforma en un desgarrado montículo colectivo que nace del agua y la perspectiva desde dentro crea el efecto contrario. El gran arco del puente —como los demás arcos de todos los puentes— son el mejor amigo del barquero en los días más húmedos, ya que cuando llueve, las góndolas se apiñan al lado de las concurridas barcazas y las señoritas de los hoteles, con ligera inquietud, se quejan de la comunicación de la vida insectil. Sin duda, aquí encontramos un poco de todo y los joyeros de estos celebrados límites —con sus inmemoriales rencillas— hacen una demostración tan buena como la de los fruteros. Es un mercado universal y un buen lugar para estudiar los estereotipos venecianos. Los productos de las islas se descargan allí y los pescaderos anuncian su presencia. Nuestros sentidos se ven vigorosamente atacados: todo el lugar desprende un calor abrasador y mucha luz, es oloroso y ruidoso. La agitación de la hélice del *vaporetto* se funde con los demás sonidos —por no decir que esta ofensiva anotación se reduce a una sola parte del Canal—. Pero es aquí donde los pequeños embarcaderos de los resentidos barcos de vapor están particularmente cerca los unos de los otros y, de algún modo, parecen levantar el agua. A medida que vamos adentrándonos, vemos que se para justo debajo de los gloriosos ventanales de Ca' d'Oro. Ha escogido bien dónde pararse y es que, ¿quién osaría rechazar el estar bajo la protección de la fachada más romántica de Europa? El compañerismo de los objetos es un símbolo: expresa de forma suprema el presente y el futuro de Venecia. El mármol de la construcción lucía perfecto en sus inicios, con esas nobles oberturas de las *loggie* o logias, aunque incluso entonces, probablemente, no haya «satisfecho el deseo» como el triunfante *vaporetto*. Si, de todos modos, no tenemos intención de entrar en el Museo Cívico, ese que en su día fue el Museo Correr, decir que ahora disfruta de una renovada fachada allí a lo lejos, a la izquierda, cerca de la estación, para que también nos mantengamos al margen de la cuestión más polémica acerca del vapor en el Canalazzo, así como nos hemos mantenido prudentemente alejados de la Academia. Estas son unas visitas caras y complicadas. Y es obvio que los *vaporetti* han contribuido a la ruina de los gondoleros, todavía intimidados por el destino... Además, hablando de palacios, aquellos cuyos cimientos ya se han debilitado por el oleaje y que si han sido estas

embarcaciones las que le han robado el distintivo de tranquilidad al Gran Canal, aunque por otro lado, han ayudado a «agilizar el tráfico» —como dirían en Nueva York— para que eso esté al alcance de cualquiera, así como han permitido que todo el mundo en Venecia —salvo quienes no lo quisieran por nada del mundo— corran con paso furioso como suelen hacer por la Gran Manzana. Por eso, no es necesario destacar lo apropiada que es esta consumación.

Incluso nosotros mismos, durante el irresistible contagio, vamos tan rápido ahora que solo nos da tiempo a fijarnos en cuán ingenioso y costoso ha sido llevar a cabo la reconstrucción y restauración del Museo Civico del Palazzo Correr, el antiguo Fondaco dei Turchi. Todo de mármol blanco por fuera y con una serie de llamativos y majestuosos pasillos por dentro, donde se disponen y clasifican miles de recuerdos y reliquias de la vieja Venecia. De toda esta variedad de tesoros temo que quizás prefiera, frívolamente, la serie de destacables de vivos Longhis, una ilustración de donde abundan más costumbres que en la de dos muchachas con sus largos bastones y sus animalillos del tan elogiado Carpaccio. Maravillosos son hoy en día los museos en Italia, donde las restauraciones de *belle ordonnance* hablan de fondos aparentemente ilimitados, a pesar del hecho que muchos de los guardias parecen, francamente, pasar hambre. ¿Cuál es la fuente pecuniaria en toda esta magnificencia cívica —que puede observarse de múltiples formas— y cómo se las apañan las ciudades italianas para ahorrarse gastos que serían formidables para las comunidades más adineradas, pero indudablemente menos estéticas? ¿Quién paga las facturas de las expresivas y solitarias estatuas, la exuberancia de escultura en general, con la que cada *piazzeta* de casi cada pueblo está patrióticamente decorada? No vamos a buscar la respuesta en la enrevesada pregunta, sino que, en cambio, observemos que estamos pasando por la boca del popular Canareggio, justo donde se ensanchan los canales y donde aún permanece la estirpe de Shylock, en la esquina en la que la enorme iglesia incolora de San Jeremías se alza, grácil, como si estuviera de guardia. El Canareggio, con sus amplios caminos laterales y sus peraltados puentes, durante la festividad de San Juan, hace de teatro hortera y ruidoso para la más hermosa e infantil procesión veneciana.

El resto del recorrido ampara una magnificencia reducida, a pesar de los interesantes pedacitos, la maltrecha pompa del Pesaro y Conraro, y las recurrentes alusiones a la realeza en el exilio que se congregan cerca del Palazzo Vendramin Calergi, que en sus días fue residencia del Conde de Chambord y que ahora lo es del hermanastro, a pesar de los jardines de Papadopoli, exageradamente grandes y que se encuentran en el lado opuesto de la estación; estas son las tierras privadas más extensas de Venecia, pero de las que la ciudad en general se beneficia, principalmente, en forma de irrefrenable vegetación que trepa por las paredes y saluda al agua. La iglesia rococó de Scalzi está aquí, toda de mármol y malaquita, fría, de fuerte y costosa brillantez, y rizada fealdad y, justo al otro lado, también, en lo alto de los escalones, se encuentra la iglesia de San Simeón Profeta, no diré inmortalizado, sino más bien descaradamente mal representado por el pérfido Canaletto. No debería desvelar el misterio de estas prosaicas malas prácticas del pintor: falsificó sin importarle, como si traspusiera a voluntad los objetos que reproducía, como si no estuviera seguro del particular efecto que había constituido su sujeto. Parecía que el lugar fuera exactamente igual y nada hubiera

cambiado. San Simeón Profeta aparece esperando junto al muro, pero está en el lado equivocado del Canal y los demás elementos fallan bastante en corresponderle. Aquí, la confusión de uno aumenta porque no sabemos que puede que nada haya cambiado, incluso más allá de cualquier probabilidad —aunque solo ocurre en América que las iglesias cruzan la calle o el río—, la mezcla de lo reconocible y lo diferente hace que la ambigüedad enloquezca tanto que el pintor es tan hipnótico como malo. En cualquier caso, gracias a la blanca iglesia, cubierta de cúpulas y pórticos, en lo alto de su escalinata, el incipiente viajero, por primera vez en la terraza de la estación de tren, parece tener un Canaletto ante él. Rápidamente descubre que incluso en presencia de la escena de las tildes finales del Canalazzo —hay algo de encantador en los añejos almacenes de color salmón de la acalorada *fondamenta*— tiene algo mucho mejor. Mira de arriba abajo las góndolas que se han agrupado y, pese a todo, se sorprende por su primer y breve estremecimiento veneciano y, mientras la terraza de la estación da paso a estas cosas, no deberíamos hablar de ellas, aunque no sea agradable. Y este es el principio de su experiencia, pero el final del Gran Canal.

1892.

⁵ Referencia que James hace a la obra *Italian Journeys* de William Dean Howell publicada en 1876 en la que el autor relata sus impresiones sobre Venecia durante su estancia de cuatro años en el consulado americano situado en la ciudad. (N. de la T.)

⁶ Adjetivo que en inglés se utiliza para referirse, sobre todo, a una persona (o al acento de la misma) que se ha criado en el noreste de Londres. Aunque, en este caso, se usa para describir el estilo de construcción. (N. de la T.)

⁷ Jardines londinenses originales del siglo XVII que, dos siglos más tarde, se convirtieron en un lugar que acogía restaurantes y diversos espectáculos. Finalmente cerraron en 1859. (N. de la T.)

⁸ Galicismo que literalmente significa «mesa de huéspedes», pero que en español sería parecido a lo que conocemos como un menú del día. (N. de la T.)

⁹ Del italiano, «baratijas». (N. de la T.)

¹⁰ Este término, popularizado alrededor de 1863, se utiliza directamente para referirse a una guía de viajes, dado que Karl Beadeker fue una importante editorial que publicaba libros de este género. (N. de la T.)

¹¹ Solo en Venecia, esta palabra se usa para designar las calles o tramos de vía que actúan como márgenes de los canales. (N. de la T.)

4. Análisis de la traducción

En este análisis vamos a comparar las diferentes traducciones que hemos escogido de algunos fragmentos de la versión original de *Italian Hours*. Tras una extensa búsqueda, averiguamos a qué lenguas románicas se había traducido y conseguimos tres versiones diferentes: la traducción española, la italiana y la portuguesa. Además, también añadiremos a esta comparativa nuestra nueva propuesta al castellano. El objetivo de esta actividad es intentar discernir con objetividad cuál es la traducción más adecuada en términos semasiológicos o de comprensión (lo que consideramos la primera fase en el proceso traductor), y onomasiológicos o de expresión y significado (lo que sería la segunda parte del mismo proceso).

Es cierto que las traducciones siempre serán objetos susceptibles de estudio y crítica, ya que son el resultado de un proceso mental muy complejo y personal que se ha materializado dando lugar a ese nuevo escrito que pretende hacer más accesible el original en que se basa. Por eso, a pesar de que las intenciones de las traducciones son buenas, siempre habrá una buena cantidad de críticas que no lo sean tanto y otras que ni siquiera comprendan —o sepan, si cabe— cuál es el objetivo de la existencia de esa nueva versión. Como sabemos de primera mano todo el trabajo que conlleva detrás el proceso traductor, nuestra misión no es decidir cuál es la mejor o la peor traducción de todas sino intentar escoger cuál ha sido el traductor que mejor ha entendido y, posteriormente, transmitido la palabra de Henry James.

Hemos dividido el análisis en seis tipologías diferentes según la problemática traductológica a la que nos enfrentamos y las estudiaremos en orden ascendente de dificultad, por lo que empezaremos por aquellas propuestas de solución más sencillas de explicar y terminaremos por los verdaderos rompecabezas.

4.1. Nombres propios

A lo largo del texto nos enfrentamos a muchísimos nombres propios, ya que este es un texto totalmente descriptivo: topónimos, antropónimos, nombres de monumentos... Y tuvimos que plantearnos desde el principio una misma línea a seguir, una especie de decisión «predefinida» que nos haría inclinarnos siempre hacia el mismo lado de la balanza. Y con «predefinida» no me refiero a haberlo decidido todo justo antes de empezar, sino que, tras al menos una docena de nombres más tarde, pensamos en que sería eficaz y estilísticamente lógico decidirse por una misma manera de hacer las cosas. En la versión original, a pesar de que el autor utiliza el nombre original italiano para la mayoría de lugares, no se ciñe a la misma práctica cuando habla de personas —más o menos célebres— y de monumentos intrínsecamente ligados a alguien, como una iglesia a un santo, ya que es común que estén bautizadas con su nombre. James decidió adaptar algunas de esas denominaciones a su lengua (aun manteniendo todas ellas en redonda), por lo que nos encontramos

ejemplos como *St Mark's*, *Tintoretto* y *John Bellini*. Esto, traduciéndolo con fidelidad absoluta, daba como resultado un texto un tanto incongruente y sin argumentos aparentes para mantener unos nombres propios en su forma original italiana y otros adaptarlos al español. Realmente no conseguimos averiguar cuáles pudieron ser los motivos reales por los que el autor tomó esta serie de decisiones y, por ello, decidimos tomar las nuestras propias para unificarlo con un mismo estilo.

Entonces fue cuando echamos un ojo a los manuales de los expertos que, en este preciso caso fueron el manual de ortografía que proporciona la Real Academia Española titulado *Ortografía de la lengua española* (2010) y la guía de estilo que proporciona la Fundéu BBVA bajo el título *Cursiva y redonda* (2017). Tras una detenida lectura, finalmente decidimos mantener todos los nombres propios en su versión original italiana sin discriminación alguna —a diferencia del original— escribiéndolos todos en redonda, ya que la mayúscula inicial ya denota su naturaleza de nombre propio y, por tanto, la cursiva es innecesaria. Por tanto, nos decantamos por Tintoretto y Giovanni Bellini, por ejemplo. Aunque sí que hicimos una excepción: la Basílica de San Marcos. Este es un nombre que aparece sin cesar en el texto, pero no lo adaptamos al español por este motivo, sino que, además de aparecer incluido en el título de una obra de Ruskin que el autor cita dentro del libro —y que deberíamos haber conservado tal y como se tradujo el título en su día—, es el nombre de uno de los tan conocidos discípulos cristianos. Creemos que el lector español no hubiese relacionado al instante la figura del santo discípulo con la Basílica —como seguramente sucede con el lector inglés— si lo hubiésemos mantenido en su versión original italiana, así como no sería lógico ni uniforme encontrarse escrito el mismo nombre (que se refieren a la misma figura) en dos lenguas distintas en el mismo párrafo.

4.2. T é r m i n o s o r i g i n a l m e n t e i t a l i a n o

Además de los nombres propios, *Italian Hours* recoge otro tipo de palabras de origen italiano más cercanas a lo que serían expresiones propias de la lengua. Uno de estos términos que, además, aparece varias veces es *conversazione* y otro *pazienza*, este último acompañado de puntos suspensivos. En este caso, más que los motivos por los que el autor los incluyó —que, a pesar de todo, pueden llegar a ser más explícitos y lógicos que en el anterior apartado al tratarse de expresiones propias de la tierra—, nos centramos en cómo estábamos traduciendo sus palabras y qué posible audiencia estábamos visualizando para ello. Primeramente, en una traducción al español, estas palabras se entienden perfectamente en su versión original sin mayor dificultad. Además, estamos traduciendo un libro de viajes cuyo objetivo es acercar al lector, no importa su lengua, a ese lugar que James describe con todo lujo de detalles y, precisamente, siendo fieles al original, creemos que estamos siendo fieles al objetivo principal de la obra que es viajar a Venecia sin haber puesto un pie en ella. Es cierto que también nos enfrentamos a otros términos que no serían tan sencillos de adivinar y cuyo significado era importante para la completa comprensión de ese fragmento del texto.

Por ello, priorizando el efecto positivo que tendría la plena comprensión de nuestro texto meta, decidimos añadir algunas breves explicaciones en forma de notas al pie —aunque, en realidad, estas notas se encuentran al final de cada uno de los capítulos para una mejor visibilidad del texto en sí, ya que a veces pueden resultar incómodas— para términos como *campanile*, *custode*, *bric-a-brac* y *fondamenta*.

Además de su clara influencia italiana, James también enriquece el texto con palabras de origen francés, dada su fuerte conexión con el país galo. No consideramos tampoco necesario traducir dichos términos porque el contexto en el que se enmarcan y, por tanto, pueden llegar a entenderse fácilmente. Tan solo creímos conveniente añadir un par de notas al pie a los términos *valet-de-place* y *t a b l e*, ya que *h o s e* se consideran voces francesas más antiguas o, como diríamos ahora, ya pasadas de moda y quizás no fueran tan deducibles como el resto. Por último, hay que añadir que este tipo de palabra las hemos escrito en cursiva en nuestro texto meta teniendo en cuenta que no son nombres propios y no son vocablos adaptados a nuestra lengua, sino que, por el contrario, tienen una traducción como tal.

4.3. J e r g a

A continuación, analizaremos tres breves ejemplos de lo que sería la lengua inglesa en su estado puro. Bien podrían definirse como jerga o simples expresiones propias de la lengua, aunque los hemos querido enmarcar en la primera denominación por su naturaleza «especial y no formal» — como bien señala el *Diccionario de la Real Academia Española* sobre dicho término— y el hecho de que son muy características de la lengua de origen con la que estamos trabajando. Más que un análisis profundo de todo el fragmento, nos centraremos en aquellos segmentos específicos por los cuales hemos incluido aquí estos fragmentos. A partir de ahora, añadiremos **negrita** a las palabras u oraciones específicas de las partes que vamos a analizar —y, por supuesto, los textos originales no incluyen este estilo de letra— para resaltarlas y que así se vean más claras.

Fragmento original nº1:

There is no “ **h u m i l** Venice, so that their voices travel far; they enter your windows and mingle even with your dreams.

Traducción española: *Horas venecianas*, trad. Miguel Ángel Martínez-Cabeza, Abada Editores, Madrid, 2008.

No hay «**zumbido**» en Venecia de modo que las voces se escuchan desde lejos; entran por las ventanas y se mezclan con los sueños.

Traducción italiana: *Ore italiane*, trad. Claudio Salone, Garzanti, Milán, 2010.

Non esistono «**sussurri**» a Venezia, tanto le loro voci giungono lontano; entrano dalle vostre finestre e addirittura si mescolano confusamente con i

vostri sogni.

Traducción portuguesa: *Horas italianas*, trad. Júlio Castañon Guimarães. Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2013.

Não há “ **zumbido** ” em Veneza, de modo que suas vozes chegam longe; entram por nossas janelas e se misturam até mesmo com nossos sonhos.

Versión propia:

No existe «**zumbido**» alguno en Venecia para que las voces no viajen bien lejos, colándose por sus ventanas y fundiéndose con sus sueños.

La palabra *hum*, que el autor ha puesto entre comillas seguramente para resaltar ese tono onomatopéyico que posee el término, es muy específica. Literalmente, se refiere a un ruido de poco volumen y continuo, ni siquiera a uno en específico. Por tanto, teníamos que buscar un tipo de sonido que pudiera encontrarse en la ciudad y que, además, pudiera resumir de alguna manera el bullicio típico de una urbe ajetreada. Necesitábamos una palabra que, para mantenernos lo más fieles posibles, contuviera intrínsecamente ese matiz onomatopéyico del original.

Menos la traducción italiana que opta por el verbo «susurrar», el resto de versiones nos decantamos más por el «zumbido». Realmente ambos términos conservan el matiz del que hablábamos, aunque creemos que el susurro da la sensación de ser demasiado suave para representar el ajetreo de una ciudad al completo, ya que puede ser incluso agradable al oído. La intención de James aquí seguramente sea destacar que la vitalidad de la ciudad recae en las voces de su gente, en la comunicación entre ellas, incluso quizás pretende elogiar la lengua italiana en sí, no en todo el ruido que pueden llegar a provocar los ciudadanos con cualquier otro objeto o vehículo.

Fragmento original nº2:

She is always interesting and almost always sad; but she has a thousand occasional graces and is always liable to **happy accidents**. You become extraordinarily fond of these things; you count upon them; they make part of your life.

Traducción española:

Siempre resulta interesante y casi siempre está melancólica, pero tiene mil gracias ocasionales y es propensa a los **accidentes afortunados**. Uno se aficiona extraordinariamente a estas cosas, cuenta con ellas y se convierten en parte de la vida.

Traducción italiana:

È sempre interessante e quasi sempre crudele, ma possiede anche un numero infinito di grazie occasionali ed è sempre esposta a **fortunati imprevisti**. Se ne diventa immensamente appassionati; si conta su queste cose ed esse

entrano a far parte della vita.

Traducción portuguesa:

É sempre interessante e quase sempre triste, mas tem mil graças ocasionais e está sempre propensa a **felizes acidentes**. Você se torna extraordinariamente apaixonado por essas coisas; você conta com elas; fazem parte de sua vida.

Versión propia:

Siempre es interesante y casi siempre está triste, aunque tiene miles de gracilidades ocasionales y es propensa a las **bonitas casualidades**. Uno se vuelve extraordinariamente indulgente con estas cosas, ya las toma en consideración porque forman parte de su vida.

A pesar de llevarse décadas de diferencia, los *happy accidents* no son un hecho aislado de este libro. Años más tarde, allá sobre la década de los noventa (de nuestra época), Robert Norman Ross, más conocido como Bob Ross, popularizó el término en su programa de televisión *The Joy of Painting*, en el que pretendía enseñar el arte de la pintura al óleo dibujando paso a paso la imagen en directo. Casualidad o no, los *happy little accidents* que mencionaba Bob Ross cada vez que manchaba con el pincel alguna parte del lienzo que no debiera y que luego convertía en verdadero arte, esconden detrás el mismo concepto que Henry James quería trasladar en este fragmento; sin embargo, los de Ross, eran mucho más visuales y quizás más fáciles de comprender. Teniendo una situación similar en mente, el proceso traductor del que antes hablábamos —la comprensión del texto y la posterior expresión del mismo, en este caso hacia otra lengua—, parece fluir con más naturalidad.

Vemos que la dos primeras versiones, la española y la italiana, se decantan por conservar la naturaleza del segundo término del original y encontrando en el primero un concepto que le añade ese matiz de buena suerte o felicidad imprevista que emana del término inglés. Por ello, ambos escogen el adjetivo «afortunado» que, sin duda, se relaciona con esa parte positiva que buscábamos. Aun así, el resultado final no consigue esa naturalidad y buena sonoridad —no literalmente, sino lingüísticamente hablando— que aporta el inglés. Creímos conveniente en este caso que, para ser fieles al original, no debíamos optar por ninguna de estas fórmulas y mucho menos por la simple literalidad del traductor portugués, sino ir más allá: buscar el concepto, encontrar la raíz. Por ello, la solución que proponemos, las «bonitas casualidades», implicarían obtener el mismo resultado que toparnos con un *happy accident* si se diera la situación: que la persona que lo sufre ha tenido un golpe de buena suerte sin necesidad de haber pasado por un contexto negativo previo, sino que la vida (en Venecia, que es el caso que nos ocupa) le ha sonreído sin previo aviso. Esta elección, además, creemos que suena más natural que el resto porque no sería la primera vez que el lector español encontrase estas dos palabras juntas para referirse al concepto del que habla James.

Fragmento original nº3:

[...] its **want** of consideration for the general picture, which the early examples so reverently respect.

Traducción española:

[...] su **falta** de consideración hacia la foto de conjunto, que los ejemplos antiguos respetan con tanta reverencia.

Traducción italiana:

[...] la **mancanza** di considerazione nei confronti di quanto le sta attorno, al contrario dei suoi più antichi compagni, così rispettosi.

Traducción portuguesa:

[...] sua **falta** de consideração pelo quadro geral, que os exemplos iniciais tão reverentemente respeitam.

Versión propia:

[...] la **falta** de consideración por el paisaje general que anteriores ejemplos han respetado con veneración.

En este último fragmento queríamos destacar lo peligrosa que puede ser la polisemia en algunos casos. Sí que es verdad que traducir el *want* de esta oración por algo como «deseo» sería erróneo porque no estaríamos trasladando el mensaje original. Aunque esta acepción del término inglés ha caído en desuso, entonces aún era una palabra recurrente en las obras literarias de la época. Sí que es cierto que, si se tiene un poco de sentido común, nada más traducir el término por lo primero que nos viene a la mente no cuadra con el resto de la frase ni con el sentido de la misma en general. Aquí, todos los traductores estuvimos de acuerdo y fuimos lo suficientemente linceos como para detectar que necesitábamos reemplazar ese *want* por «la falta de» y no todo lo contrario.

4.4. Campos semánticos

4.4.1. Arquitecturas

Teniendo en cuenta que este es un libro de viajes lleno de descripciones, hemos procurado analizarlas por separado. A continuación, veremos tres fragmentos distintos en los que predomina un tipo de adjetivos en concreto, ya sean relacionados con el color, la luz, los materiales o incluso la anatomía humana. Además, cada uno de los ejemplos tiene sus dificultades añadidas, que examinaremos para intentar averiguar cuál ha sido el proceso mental de cada traductor que lo ha encauzado hacia su propuesta de solución.

Fragmento original nº4:

The old **softness** and **mellowness** of colour—the work of the quiet

centuries and of the breath of the salt sea—is giving way to **large crude patches of new material** which have the effect of a monstrous malady rather than of a restoration to health. They look like blotches of red and white paint and dishonourable **smears of chalk** on the cheeks of a noble matron.

Traducción española:

La vieja **suavidad** y **dulzura** del color —resultado de siglos callados y del aliento salado del mar— cede el paso a **grandes parches sin curar de material nuevo** que tienen el efecto de una monstruosa enfermedad más que de restauración de la salud. Se asemejan a pústulas de pintura roja y blanca y vergonzosos **refregones de polvos blancos** en las mejillas de una noble matrona.

Traducción italiana:

Quella dolcezza **antica**, quella **morbidezza** di colori, frutto del lene lavoro del tempo e delle brezze marine cariche di sale, hanno ceduto il posto a **empi rappezzì di crudo materiale moderno**, i quali sortiscono l'effetto più di una mostruosa lebbra che di un intervento risanatore; sembrano quasi delle pustole rosse e biancastre, delle ignobili macchie di **belletto gessoso** sulle gote di una nobile matrona.

Traducción portuguesa:

A antiga **suavidade** e **brandura** da cor – trabalho de tranquilos séculos e do sopro do mar salgado – está dando lugar a grandes manchas cruas de novo material, que têm o efeito de uma monstruosa doença mais do que de uma recuperação da saúde. Parecem borrões de tinta vermelha e branca e ignóbeis **nódoas de giz** no rosto de uma nobre matrona.

Versión propia:

La añeja **suavidad** y **dulzura** del color —labor del silencioso tiempo y el aliento del mar— está dando paso a burdos parches de materiales más modernos que tienen el efecto de una monstruosa enfermedad y no el de una sana recuperación: parecen manchones de pintura roja y blanca e infamantes **borrones de tiza** en las mejillas de una noble matrona.

Nada más empezar el fragmento, nos encontramos dos nombres que bien podrían incluso ser sinónimos, aunque uno parece ser más específico que el otro: *softness* y *mellowness*. El primero digamos que se refiere a la cualidad general de suave y/o tierno. El segundo va un poco más allá, podemos decir que, además de contener las anteriores características en su concepto, tiene el matiz de placentero añadido. Un buen ejemplo de uso sería cuando queremos describir una fruta tierna y dulce debido a la maduración, cualidades que nos resultan agradables al paladar. El objetivo aquí

era, por tanto, no caer en la unificación de ambos nombres en uno e intentar cumplir el reto de cuán específicos podíamos llegar a ser con la tipología de color descrita.

Tanto la versión española, como la portuguesa y la nuestra propia hemos respetado el orden original y apostado por la misma solución de «suavidad y dulzura» y, aunque el adjetivo que precede al primer nombre es distinto en las tres versiones, conserva el mismo significado en todas ellas. Por el contrario, el traductor italiano ha preferido separar la oración original en dos segmentos nominales con una coma, así como alterar el orden de los factores obteniendo un resultado similar a: «Aquella dulzura antigua, aquella suavidad de colores». Aunque es una opción estilísticamente bonita y plenamente válida, se distancia ligeramente del original al quedar un poco ambigua la referencia principal que es el «color» que, al pausar con una coma ambos segmentos, queda un poco diluida y, por consiguiente, puede parecer que el núcleo del primer segmento sea equívocamente la «dulzura».

Aprovecharemos este fragmento para detenernos también en otros nombres igual de específicos relacionados tipos de material, concretamente con *large crude patches of new material* que comienza al final de la segunda línea y *smears of chalk*, ya hacia el final del ejemplo. La parte realmente interesante del primer segmento es encontrar la correspondencia de *crude* en nuestra lengua según el contexto en el que se sitúa, digamos que relacionado con materiales de construcción. Literalmente, en inglés este adjetivo se define como «algo primitivo, poco cuidado y caracterizado por la simplicidad y vulgaridad de su ser». Por otro lado, en el segundo segmento, nos centraremos en las soluciones propuestas para *chalk* que, literalmente, se refiere a la tiza, esa que usábamos para escribir en las pizarras de primaria o dibujar la rayuela en el suelo del parque.

En este caso, tanto la versión italiana como la portuguesa han optado por «crudo» para describir esos parches o manchas de nuevo material de construcción que se incrusta en el viejo. Puede que en esas lenguas funcione mejor, pero en español, ni al traductor español ni a nosotros nos convencía la literalidad en esta ocasión. Por tanto, él optó por «sin curar» y nosotros por «burdos» con el fin darle al material ese matiz, un tanto despectivo, de que está sin terminar, sin pulir. Y, es más, personalmente creemos que, al menos en español, «crudo» no viene bien para materiales de construcción a no ser que uno quiera referirse a que un ladrillo aún no está cocido.

Por último, parece ser que tanto el traductor portugués como nosotros hemos sido los únicos en atrevernos a traducir «tiza» literalmente, aunque después viniera acompañada de una parte del cuerpo humano como son las mejillas. ¿Por qué no podrían estar manchadas de tiza? Creemos que la metáfora funciona igual de bien en la lengua original que en resto, no es una imagen tan alocada. A pesar de esto, en la versión italiana nos encontramos «manchas calcáreas» que, a bote pronto, mantiene la esencia del material en cuestión que, en gran porcentaje, está compuesto de sulfato de calcio, es decir, yeso. Por el contrario, en la traducción española tenemos «refregones de polvos blancos» que, creemos, es una solución con la que se ha preferido facilitar o esclarecer la relación que puede existir entre la tiza y las mejillas, siendo esta solo posible si el material está en forma de

polvo. Como veníamos diciendo antes, no es una metáfora tan alejada de la realidad como para sustituir por completo uno de los conceptos perdiendo la esencia del original en el camino.

4.4.2. L u z y c o l o r

La verdadera dificultad del próximo fragmento es toda la adjetivación que acompaña a muchos de los términos que forman las largas frases descriptivas. Aquí, nos centraremos en cómo James ha utilizado adjetivos relacionados con la luz y el color para darle cuerpo y profundidad a la imagen mental que quiere que el lector tenga cuando se pasee por estas líneas.

Fragmento original nº5:

It is a treasury of bits, as the painters say; and there are usually three or four of the fraternity with their easels set up in uncertain equilibrium on the undulating floor. It is not easy to catch the real complexion of St. Mark's, and these laudable attempts at portraiture are apt to look either **lurid or livid**. But if you cannot paint the old loose-looking marble slabs, the great panels of basalt and jasper, the crucifixes of which the lonely anguish looks deeper in the vertical light, the tabernacles whose open doors disclose a dark Byzantine image spotted with dull, crooked gems—if you cannot paint these things you can at least grow fond of them.

Traducción española:

Es un tesoro de imágenes, como dicen los pintores, u hay normalmente tres o cuatro miembros del gremio con sus caballetes colocados sobre el equilibrio incierto del ondulante suelo. No es fácil reflejar la auténtica complejión de San Marcos y estos loables intentos de retratarla tienden a parecer **chillones o apagados**. Pero, aunque no se pueda pintar estas viejas losas de mármol sueltas, las grandes planchas de basalto y jaspe, los crucifijos cuya angustia solitaria se acrecienta bajo la luz vertical, los tabernáculos cuyas puertas abiertas descubren una oscura imagen bizantina salpicada de gemas curvas y apagadas..., aunque no se pueda pintar nada de esto, al menos uno sí puede aficionarse a todo ello.

Traducción italiana:

È un tesoro di frammenti, come dicono i pittori che, di solito in numero di tre o quattro, si sistemano in precario equilibrio con i loro cavalletti sul pavimento gibboso. Non è facile impadronirsi della reale complessità di S. Marco, per cui spesso questi lodevoli tentativi di delinearne i contorni con il pennello appaiono **lividi e spettrali**. Ma se è impossibile dipingere le

antiche lastre di marmo che sembrano librarsi senza legami, le grandi specchiature di basalto e fondità nella luce verticale, i tabernacoli le cui porte si spalancano sulle scure immagini bizantine, incrostate di smorte fine diventarne innamorati, [...].

Traducción portuguesa:

É um tesouro de pedaços, como os pintores dizem; e geralmente há três ou quatro dessa fraternidade com seus cavaletes instalados em incerto equilíbrio no piso ondulado. Não é fácil apreender a aparência real de São Marcos, e essas louváveis tentativas de retrato são passíveis de parecer **lúgubres ou lívidas**. Mas se você não pode pintar as antigas lajes de mármore de aspecto instável, os grandes painéis de basalto e jaspe, os crucifixos cuja solitária angústia parece mais profunda na luz vertical, os tabernáculos cujas portas abertas revelam uma escura imagem bizantina cravejada de pedras preciosas foscas e deformadas – se você não pode pintar essas coisas, você pode pelo menos se apaixonar por elas.

Versión propia:

Es un tesoro de pedacitos, como dicen los pintores, de los que normalmente hay tres o cuatro por los alrededores con caballetes montados de cuestionable equilibrio por las irregularidades del suelo. No es fácil quedarse con la complexión real de San Marcos y esos loables intentos de retratarla son propensos a quedar **escandalosos o macilentos**. Pero si no es capaz de pintar las añejas losas de mármol que parecen estar sueltas, los grandes paneles de basalto y jaspe, los crucifijos en los que la angustia se magnifica con la luz vertical, los tabernáculos cuyas puertas abiertas revelan una sombría imagen bizantina apenas sin brillo o las gemas chuecas, al menos, encaráñese de ellas.

Primero, vamos a centrarnos en la oposición de adjetivos que James propone al final de la cuarta línea, *lurid or livid*. El primer término tiene dos acepciones, la primera es «algo de carácter desagradable cuyo objetivo es atraer la atención» y la segunda se refiere a cuando, de manera despectiva, queremos decir que «un color es demasiado brillante». Sí que es cierto que, en el contexto en el que se utilizan, describen una serie de cuadros, pero hacen referencia a cómo funciona el conjunto representado, sin poner especial atención a nada en concreto, creando una ambigüedad al desconocer si realmente se refiere a la luz o al color o incluso a ambos al mismo tiempo. El autor, además, deja claro su parecer sobre los cuadros, ya que ninguno de ambos extremos es bueno, ambos conservan un matiz peyorativo.

Destacábamos ambas acepciones del segundo término antes porque ahora veremos cómo unos traductores nos hemos acercado más a una o a otra. El traductor español y nosotros nos hemos

decantado por mantener la oposición imaginándonos un contraste entre colores, acercándonos, así, a la segunda acepción de la palabra: en su caso, «chillones o apagados» y «escandalosos o macilentos» en el nuestro. Ambas soluciones conservan la oposición de mucho y poco con esa áurea negativa añadida. En cambio, tanto en la versión italiana como en la portuguesa han preferido ceñirse a la primera acepción del término optando por, literalmente, «lívido y fantasmal» y «lúgubre y lívido» correspondientemente. Vemos que el traductor italiano también ha alterado el orden de los adjetivos. Aun así, bajo nuestro punto de vista, en estas dos propuestas no se visualiza un contraste entre ambas palabras, ya que la similitud entre ambos conceptos las hace parecer sinónimas y no conservan el interesante contraste entre extremos que James propone.

4.4.3. A n a t o m í a

En la búsqueda del contraste, James compara en estas líneas, entre otras cosas, los dos tipos de mujer veneciana con los que podríamos toparnos por la ciudad. Ambos personajes y sus correspondientes descripciones son bien distintos el uno del otro, pero, aun así, había que saber trasladarlo con sentido a nuestra lengua, puesto que ahora estábamos hablando de seres humanos, no de edificios o cuadros.

Fragmento original nº6:

The children assail you for coppers, and in their desire to be satisfied pursue your gondola into the sea. Chioggia is a larger Burano, and you carry away from either place a half-sad, half-cynical, but altogether pictorial impression; the impression of bright-coloured hovels, of bathing in stagnant canals, of **young girls with faces of a delicate shape and a susceptible expression, with splendid heads of hair and complexions smeared with powder**, faded yellow shawls that hang like old Greek draperies, and little wooden shoes that click as they go up and down the steps of the convex bridges; of **brown-cheeked matrons** with lustrous tresses and high tempers, massive throats encased with gold beads, and eyes that meet your own with a certain traditional defiance.

Traducción española:

Los chiquillos te asaltan pidiéndote unas monedas y en su deseo de conseguirlo persiguen las góndolas hasta dentro de mal. Chioggia es más grande que Burano, aunque el visitante se lleva de ambas una impresión algo triste y cínica pero sobre todo pictórica; la impresión de casuchas de colores brillantes, de baños en canales estancados, de **muchachas con rostros de formas delicadas y expresión sensible, con espléndidos cabellos y caras manchadas con polvos**, chales amarillos descoloridos que cuelgan

como palos griegos y zapatitos de madera que taconeán al subir y bajar los escalones de los puentes convexos, de **matronas de mejillas oscuras**, lustrosas trenzas y mucho genio, gruesos cuellos recubiertos de cuentas de oro y miradas con las que lanzan un desafío ancestral.

Traducción italiana:

I bambini vi assalgono per chiedervi delle monetine e nella foga di veder appagato il loro desiderio, inseguono la vostra gondola fino in mare. Chioggia è simile a Burano, solo più grande; da entrambi i luoghi si trae un'impressione per metà crudele e per metà cinica, colori vivaci e pieni di luce, di bagnanti immersi nelle acque ferme dei canali, di **giovannette dal viso delicato e dall'espressione risentita**, **il colorito del viso alterato dalla cipria**, avvolte in scialli d'un giallo smorto, i cui panneggi rammentano quelli delle antiche vesti greche; con le loro piccole calzature di legno che risuonano su e giù per i gradini dei ponti a schiena d'asino; delle **matrone dalle guance cotte dal sole**, dalle trecce lucenti e dal temperamento altero, dai colli massici ornati di grani d'oro e occhi che incrociano con voi sguardi da cui traspare una tradizionale diffidenza.

Traducción portuguesa:

As crianças o atacam pedindo dinheiro, e em seu desejo de serem satisfeitas perseguem sua gôndola até o mar. Chioggia é uma Burano maior, e você leva de cada lugar uma impressão meio triste, meio cínica, mas inteiramente visual; a impressão de casas muito coloridas; de banhos em canais parados; de **jovens mulheres com os rostos de forma delicada e expressão vulnerável, com esplêndidas cabeleiras e tez coberta de pó**, xales amarelos desbotados que pendem como antigos drapejamentos gregos, e pequenos calçados de madeira que batem quando sobem e descem os degraus das pontes convexas; de **matronas com rostos morenos** e tranças brilhantes, de temperamento forte, de pescoços sólidos com contas douradas, e olhos que encontram os seus com certo desafio natural.

Versión propia:

Los niños se abalanzan sobre usted por unas pocas monedas y solo por satisfacer ese deseo se lanzan al mar persiguiendo su góndola. Chioggia es más grande que Burano y de ambos lugares se lleva una impresión triste y cínica, pero, en conjunto, pictórica. Se queda con la imagen de casuchas coloridas; canales de agua estancada; **jóvenes muchachas de facciones delicadas, expresión tierna, espléndidas cabelleras y cutis empolvado**, con sus chales colgando como los antiguos ropajes griegos y

tacones de madera que repiqueteen arriba y abajo por los convexos puentes; **matronas con mejillas color café** y cuello ancho que abalorios gualdos adornan, de lustroso cabello, mal genio y desafiante mirada que, como de costumbre, reta a la suya.

Desarrollada entre la quinta y sexta línea del fragmento original tenemos la descripción de la mujer veneciana más refinada —haciendo alusión al conjunto de todas ellas— que, en inglés, James la describe como *young girls with faces of a delicate shape and a susceptible expression, with splendid heads of hair and complexions smeared with powder*. En general, todas las traducciones han captado muy bien la imagen de este tipo de mujer, aunque es curioso el abanico de sinónimos que nos encontramos para el adjetivo *susceptible*, que precede a la palabra «expresión» y que significa «influyente o vulnerable». El traductor portugués es el único que ha mantenido la literalidad en su propuesta, ya que, por el contrario, los demás hemos preferido combinaciones que parecen más naturales para describir rasgos físicos, concretamente la expresión del rostro: sensible, resentida o tierna es cómo vemos el rostro de estas muchachas el traductor español, el portugués y nosotros mismos, correspondientemente.

Por otro lado, el otro tipo de mujer se nos dibuja como *brown-cheeked matrons with lustrous tresses and high tempers, massive throats encased with gold beads, and eyes that meet your own with a certain traditional defiance*. Una de las triquiñuelas de esta oración era sustituir el adjetivo compuesto *brow-cheeked* que acompaña a las matronas en el original. Este tipo de adjetivos no es natural en las lenguas románicas y, por ello, encontramos soluciones totalmente dispares en las cuatro versiones, todas ellas igual de válidas. Para el traductor español, las matronas tienen las «mejillas oscuras»; para el italiano son «mejillas doradas por el sol»; el portugués ve a las matronas con la «cara oscura»; y nosotros nos las imaginamos con las «mejillas color café». A pesar de la diferencia en los detalles, todas las versiones se ciñen bien a la esencia de ambas descripciones ofrecidas por el original inglés.

4.5. F r a s e s i d i o m á t i c a s o r e f e r e n c i a

Los siguientes tres fragmentos contienen lo que vendrían siendo frases idiomáticas o expresiones propias del inglés, así como alguna que otra referencia cultural que (posiblemente) desconozcamos en nuestro país. Este tipo de problemas de traducción suelen tener añadida —además de la complicidad de reemplazarlo en nuestra lengua— la dificultad que conlleva el desconocimiento de los mismos. Y, delante de estos casos, hay que recurrir a otro tipo de fuentes de información o textos paralelos que nos ayuden a resolver nuestras dudas.

Fragmento original nº7:

The face toward the Piazzetta is in especial the newest-looking thing

conceivable—**a s new a s a new pair of boots or a s paper.**

Traducción española:

La fachada que mira a la Piazzeta es en particular la cosa más nueva concebible —**como un nuevo par de botas o el diario de la mañana**—.

Traducción italiana:

La facciata che dà sulla Piazzetta è poi quanti di più «nuovo» si possa concepire, **nuovo come un paio di stivali o come un giornale quotidiano.**

Traducción portuguesa:

A face que dá para a Piazzetta é em especial a coisa com mais aspecto de novo concebível — **tão novo quanto um novo par de botas ou como o jornal da manhã.**

Versión propia:

Cómo luce el camino hacia la Piazzeta es una de las mayores novedades concebibles; es **tan nuevo como un par de botines a estrenar o el periódico de la mañana.**

Estas dos líneas de texto traen consigo lo que podría ser un ejemplo a caballo entre la expresión idiomática y la referencia cultural: *a s new a s a new pair of boots or a* ^{Quizás} en español es más común la imagen de «un niño con zapatos nuevos», aunque esta expresión más bien se usa para referirnos a un estado de ánimo relacionado con la felicidad que no para señalar cuán nuevo es un objeto. Podemos comprobar que no existe ninguna expresión parecida en ninguna de las otras tres lenguas y, por tanto, los cuatro traductores hemos optado por la literalidad con el objetivo de no perder esa imagen que James propone para referirse a la nuevísimo que está —recién construido— actualmente el camino hacia la Piazzeta.

Fragmento original nº8:

The feast of the Redeemer—the great popular feast of the year—is a wonderful Venetian Vauxhall. All Venice on this occasion takes to the boats for the night and loads them with lamps and provisions. Wedged together in a mass it sups and sings; every boat is a floating harbour, **a private café-concert.**

Traducción española:

La festividad del Redentor —la mayor fiesta popular del año— es un maravilloso Vauxhall veneciano. En estas ocasiones Venecia al completo sale

toda la noche en botes llenos de luces y provisiones. Encajados unos con otros en una masa que cena y canta, cada bote es un cenador flotante, **un** *café concierto* **privado**.

Traducción italiana:

La festa del Redentore, — la grande festa popolare dell'anno, — è uno stupendo Vauxhall veneziano. In quest'occasione tutta Venezia si trasferisce sulle barche sovraccariche di luci e di provviste. Ammassati tutti assieme si canta e si cena; ogni imbarcazione è come un pergolato galleggiante, **un** *caffè-concerto* * **privato**.

*In italiano nel testo.

Traducción portuguesa:

A festa do Redentor — a grande festa popular do ano — é um maravilhoso Vauxhall veneziano. Toda Veneza nessa ocasião toma os barcos durante a noite e os enche com lâmpadas e provisões. Agrupada numa massa, come e canta; cada barco é uma pérgula flutuante, **um** *café-concert particular*.

Versión propia:

La fiesta del Redentor —la mayor festividad popular del año— es un maravilloso Vauxhall al estilo veneciano. Durante ese día, Venecia entera se echa a los barcos por la noche, muchos de ellos con farolillos y provisiones y, apretujada en una multitud, cena y canturrea. Cada uno de los botes es como una pérgola flotante, **como** *café-concert* **privado**.

En este breve fragmento se concentran tres referencias culturales de tres países distintos. Aunque, por lo que comprobamos echando un ojo a las traducciones, las soluciones no van más lejos de la literalidad, pero, aun así, valía la pena mencionar un ejemplo como este que, rara vez, podemos encontrarnos de nuevo. La primera referencia, *the feast of the Redeemer*, todos hemos optado por traducirlo a nuestra lengua sin mayor dificultad que encontrar la palabra adecuada. En cambio, en la segunda referencia que encontramos no es la primera vez que la hemos visto, por tanto, esta vez simplemente seguimos nuestro camino hasta encontrarnos con la última de ellas. Es unas líneas antes en el texto original que aparece por primera vez y, ahí sí, todos los traductores coincidimos en que una nota al pie de página —o al final de sección— era necesaria para la plena comprensión del texto y, en concreto, de la alusión que James hace a Londres. Después de este inciso, volvemos a la tercera y última, aunque no menos controvertida, referencia cultural: *a private café-concert*. Aunque pueda parecer un término propiamente inglés, realmente es un galicismo y nos puede engañar el hecho que en el texto de James no marque los extranjerismos con cursiva. Dejando de lado la dificultad en decidir si traducir o no el término y si escribirlo en redonda o cursiva, algo que nos ha sorprendido de una de las soluciones ha sido que el traductor italiano haya querido dejar

constancia de que ese término estaba escrito en italiano en el texto original. No sabemos realmente qué edición del texto en inglés ha podido usar —o si ha podido ser un error—, pero, al menos en la que nosotros nos hemos basado, el término que aparece lo hace en su forma afrancesada.

Fragmento original nº9:

The modern tenant may take in all the magazines, **but he bends not the bow of Achilles**. He occupies the place, but he doesn't fill it, and he has guests from the neighbouring inns with ulsters and **Baedekers**.

Traducción española:

El ocupante moderno puede capturar la fortaleza **pero no es capaz de doblar el arco de Aquiles**. Ocupa el lugar pero no lo llena y tiene huéspedes de las posadas circundantes con abrigo largos y guías **Baedeker**.

Traducción italiana:

L'attuale proprietario può mettere dappertutto i suoi magazzini, **ma non può flettere l'arco di Achille**. Egli occupa il luogo, ma non entra in consonanza con esso, si limita ad ospitare gente dalle vicine locande, completa di cappotto e **Baedeker**.

Traducción portuguesa:

O inquilino moderno pode ler todas as revistas, **mas não dobrará o arco de Aquiles**. Ele ocupa o lugar, mas não o preenche, e recebe convidados das hospedarias vizinhas vestindo ulsters¹⁴ e carregando **Baedekers**.

¹⁰ Tipo de sobretudo de lã grossa. (N.T.)

Versión propia:

El inquilino moderno ya puede devorarse todas las revistas, **mas no podrá doblar el arco de Ulises**: ocupa el lugar, pero no lo llena y tiene invitados de las tabernas vecinas con gabardinas y unas **Baedeker**¹⁰.

¹⁰ Este término, popularizado alrededor de 1863, se utiliza directamente para referirse a una guía de viajes, dado que Karl Beadecker fue una importante editorial que publicaba libros de este género. (N. de la T.)

Consideramos que este es uno de los fragmentos que contiene una de las soluciones más atrevidas por nuestra parte. A lo largo de estas tres breves líneas nos enfrentamos a dos problemas de traducción que requerían cierto ingenio y originalidad para resolverlos de la manera más natural posible. Entre la primera y segunda líneas se desarrolla una figura retórica que perfectamente podría haber sido una expresión idiomática, aunque, tras documentarnos un poco acerca de qué podría ser,

sacamos otras conclusiones. No sabemos con exactitud si James realmente modificó adrede lo que sería la historia real que se esconde tras esa expresión o si esta era una frase idiomática popular en aquella época.

Lo que sucede es que, si nos remitimos a la leyenda griega, quien dominaba el arco no era Aquiles, el héroe de la guerra de Troya en la *Iliada* de Homero, sino Ulises (u Odiseo), protagonista de la *Odisea*, obra atribuida al mismo poeta griego. La historia cuenta que Ulises, tras viajar durante años por el mundo, se encuentra un panorama desolador al volver a su patria tras la guerra. Cuando llega a su casa, Penélope, su esposa, está poniendo a prueba a muchísimos pretendientes, todos ellos hijos de las familias más adineradas de la ciudad. El reto que tienen que superar para, como recompensa, casarse con ella, es lanzar una flecha con el arco que le dejó Ulises —tras justo veinte años de espera, ella cree que ha fallecido y no va a volver— y atravesar con ella los ojos de doce hachas colocadas en línea recta. Ninguno de estos aspirantes lo consigue, salvo el mismo Ulises, que se ha disfrazado de mendigo para que nadie lo descubra.

Con todo esto, podemos concluir que la expresión como tal, dentro del contexto donde se encuentra, significaría exactamente lo que viene a continuación en la frase que sigue a la expresión, *ese he o c c u p i e s t h e p l a*. Es como, si a pesar de que algunos de los pretendientes i t hubiese podido cargar el arco y superar el reto, seguiría sin ser Ulises. Por eso, aunque el resto de traductores han optado por la literalidad, esa solución, según nuestro criterio, no tenía mucho sentido (ni en el original) porque no posee ningún significado más allá como el concepto de «Ulises y su arco», dado que no existe ninguna leyenda —hasta donde hemos podido leer— con la imagen de Aquiles manejando esa misma arma. De este modo, nuestra propuesta ha consistido en rehacer la imagen que propone James modificando el protagonista de la misma y obteniendo como resultado una expresión que, posiblemente, contiene el sentido que el autor quería aportar al fragmento.

Un poco más adelante, nos enfrentamos a la segunda referencia del fragmento, esta vez más cultural que histórica. Las Baedeker, que es como se le conocía entonces, son unas guías de viaje publicadas por la editorial Karl Beadecker. Como podemos deducir, se hicieron tan populares que, al final, todo el mundo las conocía tan solo por el nombre de la editorial. Algo tan arraigado en la cultura y sociedad pasaba totalmente de largo si no se hacía hincapié en ello con una explicación del término para, al menos, el lector español. En la versión española, el traductor simplemente opta por añadir la palabra «guías» precediendo ese término como aclaración. En cambio, nosotros, preferimos aumentar un poco más la información con una nota al final del capítulo. El traductor italiano y el portugués optan por la literalidad también en esta referencia sin añadir nada más a la oración. Sí que es cierto que este segundo opta por añadir una nota al final del capítulo para el término *ulsters*, ya que, en vez de trasladarlo a su lengua, lo resuelve explicándolo ahí más adelante.

4.6. Dudas o lugares difíciles

En general, la prosa de James es complicada de principio a fin. Aun así, vale la pena mencionar algunos ejemplos de los fragmentos con más dificultad a los que nos enfrentamos, ya fuera por el vocabulario, la sintaxis o, como también veremos, porque nos encontramos con descripciones de objetos difíciles de imaginar. A continuación, analizaremos algunos de ellos.

Fragmento original nº10:

From the moment, of course, that you go into any Italian church for any purpose but to say your prayers or look at the ladies, you rank yourself among the trooping barbarians I just spoke of; you treat the place as an orifice in the **peep-show**.

Traducción española:

Por supuesto, desde el momento en que se penetra en una iglesia italiana, con cualquier motivo que no sea orar o mirar a las damas, uno se alinea con el grupo de bárbaros del que acabo de hablar tratando el lugar como uno agujero para mirar al **espectáculo sicalíptico**.

Traducción italiana:

Certo, dall'attimo in cui si entra in una chiesa italiana con un proposito diverso da quello di recitarvi le preghiere o di ammirare le signore ci si unisce alle orde barbariche di cui ho parlato poc'anzi e si osserva il luogo come se fosse proiettato dalla lente di una **lanterna magica**.

Traducción portuguesa:

A partir do momento, naturalmente, em que você entra em uma igreja italiana por qualquer razão que não seja dizer suas orações ou olhar as mulheres, você se alinha entre as tropas de bárbaros de que falei há pouco; você trata o lugar como um orifício no **peep-show**³.

¹⁰ Termo inglês que designa “uma apresentação de imagens vistas através de uma lente ou orifício em uma caixa ou máquina”. (N.T.)

Versión propia:

Desde el momento en el que pone los pies en una iglesia italiana por cualquier otra razón que no sea la de rezar u observar a las muchachas, se posiciona entre el tropel de bárbaros que acabo de mencionar porque está tratando el lugar como un orificio en un **espectáculo de striptease**.

No quisimos incluir este fragmento en el apartado anterior porque un *peep-show* parece ser que

podía encontrarse en cualquier lugar del mundo, ya que hay referencias de su existencia en diferentes culturas desde el siglo XV. El invento como tal se basa en una caja de madera con agujeros por los que se podían observar un seguido de imágenes eróticas, como fotogramas, que daban la sensación de movimiento. Este tipo de iniciativas evolucionaron y, con el tiempo, se sustituyeron por películas o espectáculos en vivo y era necesario pagar para poder visualizar lo que había detrás de esas cuatro paredes. Un ejemplo mucho más moderno de este tipo de espectáculos lo podemos ver en el vídeo musical de la canción *Open Your Heart* de Madonna, donde ella misma es la protagonista de la secuencia, bailando encerrada tras una pequeña mampara de cristal. Por tanto, nos encontramos delante de un término que abarca un amplio abanico de objetos y escenas que podrían formar parte de la solución que buscamos.

Primeramente, vemos que en la versión española se ha preferido traducir por el término que ya hay acuñado en esta lengua para este tipo de exhibiciones, «espectáculos sicalípticos». Sin embargo, en nuestra versión optamos por un adjetivo un poco más explicativo —más claro para nuestra época, también— y nos decidimos por «espectáculo de *striptease*» que, en realidad, es una de las tipologías de escenas que se podían observar. Al considerarse el segundo término un extranjerismo no adaptado en nuestra lengua, lo escribimos en cursiva. Por otro lado, a nuestro parecer, las soluciones que aportan la versión italiana y la portuguesa no conservan ese punto erótico del concepto, con lo que «linterna mágica» o la nota del traductor portugués con la explicación «presentación de imágenes vistas a través de una lente u orificio en una caja o máquina» pueden describir bien el objeto en sí, pero en ellas se pierde esa sexualidad que James quería dejar entrever.

Fragmento original nº11:

The mixture of flowers and gems and brocade, of blooming flesh and shining sea and waving groves, of youth, health, movement, desire—all this is the brightest vision that ever descended upon the soul of a painter. **Happy the artist who could entertain such a vision; happy the artist who could paint it as the masterpiece I here recall is painted.**

Traducción española:

La mezcla de flores y gemas y brocado, de carne lozana y mar radiante y arboledas ondulantes, de juventud, energía, movimientos, deseo —toda ella es la visión más brillante que jamás descendió sobre el alma de un artista—. **Feliz aquel que pudo albergar tal visión y feliz el artista que pudo pintarla como la obra maestra que aquí recuerdo.**

Traducción italiana:

La fusione de gemme, fiori, broccati, di carni fiorenti, di mari luminosi, e di boschetti ondegianti, di gioventù, di salute, movimento, Desiderio, tutto questo compone la visione più limpida e chiara che sia mai apparsa all'animo

di un pittore. **Felice quell'artista che ha potuto a questa visione, felice l'artista che ha saputo grandioso capolavoro.**

Traducción portuguesa:

A mistura de flores e pedras preciosas e brocado, de carne louçã e mar brilhante e arvoredos ondeantes, de juventude, saúde, movimento, desejo – tudo isso é a visão mais iluminada que jamais invadiu a alma de um pintor. **Feliz o artista que pôde alimentar essa visão; feliz o artista que pôde pintá-la como foi pintada a obra-prima que aqui recordo.**

Versión propia:

La amalgama de flores, gemas y brocado; de la carne, radiante, y del mar que reluce, y de las olas de verdosa fronda, juventud, vitalidad, movimiento, deseo... Todo el conjunto es la más esplendorosa de las visiones que jamás haya brotado del alma de un pintor. **Dichoso el artista que pueda contemplar una pintura así y dichoso quien sea capaz de recrear esta obra de arte tal y como yo recuerdo cada una de sus pinceladas.**

Además de la poderosa descripción del cuadro de Tintoretto al inicio del fragmento, todo el párrafo original finaliza con una oración de una cierta dificultad de comprensión por cómo está compuesta: *Happy the artist who could entertain such a vision; happy the artist who could paint it as the masterpiece I here recall is painted*. Esta es una frase muy literaria y hermosa en inglés a partes iguales, con lo que trasladar su esencia a nuestra lengua no iba a ser fácil.

Lo primero que detectamos es lo poco natural que suena, al menos en español, iniciar la frase como lo hace el traductor español con «feliz aquel...». Sí que es cierto que esta clara alusión al tópico latino *beatus ille*, en algún momento de la historia se haya podido traducir así, nosotros preferimos optar por la fórmula «dichoso aquel...» que tanto hemos leído en poemas de Fray Luís de León cuando estudiábamos el Renacimiento español. Aun así, puede que en italiano y portugués sea una fórmula más natural.

Después del punto y coma, nos encontramos con una parte de la oración que, traducida literalmente, al menos en nuestra lengua, denota ser una sintaxis impropia del español. Por eso, la solución de «feliz el artista que pudo pintarla como la obra maestra que aquí recuerdo» creemos que no adquiere toda la naturalidad que podría tener, ya que, si hubiéramos querido plasmar ese concepto directamente en nuestra lengua sin pasar por el inglés, seguramente no sería así como lo expresaríamos. La versión italiana y la portuguesa tampoco se alejan demasiado de la literalidad del original y optan por «feliz el artista que ha sabido darle forma en esta obra maestra» —omitiendo por completo, además, las últimas palabras del fragmento original— y «feliz el artista que pudo pintarla como fue pintada la obra maestra que aquí recuerdo», correspondientemente. Con el

objetivo de escapar de la sintaxis inglesa sin alejarnos del concepto original, optamos por esta traducción un tanto más libre «dichoso quien sea capaz de recrear esta obra de arte tal y como yo recuerdo cada una de sus pinceladas».

Fragmento original nº12:

The charming architectural promontory of the Dogana stretches out the most graceful of arms, balancing in its hand the gilded globe on which revolves the delightful satirical figure of a little weathercock of a woman. This Fortune, this Navigation, or whatever she is called—she surely needs no name—catches the wind in the bit of drapery of which she has divested her rotary bronze loveliness.

Traducción española:

El encantador promontorio arquitectónico de la Dogana extiende el más grácil de los brazos, sosteniendo en equilibrio en su mano el globo dorado alrededor del que gira la figura deliciosamente satírica de una veleta en forma de mujer. Esta Fortuna, esta Navegación o como quiera que se llame —ni siquiera necesita nombre— recoge el viento con el reducido paño del que ha despojado a su encanto de bronce giratorio.

Traducción italiana:

Il suggestivo promontorio architettonico della Dogana tende all'esterno il più grazioso dei suoi bracci, soppesando nella mano il globo dorato su cui gira la deliziosa, ironica banderuola in figura di donna. Questa Fortuna, questa Navigazione, o comunque la si voglia chiamare — non ha certo bisogno di nomi — cattura il vento con il minuscolo panneggio della veste che lascia scoperte le sue girevoli grazie bronzee.

Traducción portuguesa:

O encantador promontório arquitetônico da Dogana estende os braços mais graciosos, equilibrando na mão o globo dourado em que gira a deliciosa figura satírica de um pequeno cata-vento feminino. Essa Fortuna, essa Navegação ou como quer que seja chamada – seguramente não precisa de nome – pega o vento no pedaço de drapejamento de que ela despiu seu encanto de bronze rotatório.

Versión propia:

El encantador promontorio arquitectónico de la Dogana extiende sus brazos, gráciles, mientras en sus manos mantiene en equilibrio el globo dorado en el que se alza una veleta en forma de mujer, una figura satírica y preciosa. Esta «fortuna», «navegación» o comoquiera que se llame —seguro que no

necesita ni nombre— atrapa el viento en los pocos ropajes de los que se ha despojado mostrando sus encantos color bronce mientras gira sobre sí misma.

Dejando de lado las diferencias ortotipográficas según la lengua o el estilo de cada traductor, todos hemos conseguido captar la imagen que propone el original en una breve, pero no menos rebuscada descripción. En este caso, el mayor problema era que, ni leyendo el fragmento repetidas veces, éramos capaces de trasladar todos los detalles con exactitud en nuestra lengua si ni tan siquiera sabíamos de lo estábamos hablando. Gracias a la tecnología actual, fuimos en busca de la documentación necesaria para ir con paso firme mientras redactábamos la solución: colocamos al lado del documento de texto original y nuestra propuesta de traducción una fotografía del monumento. Sin ella, hubiésemos trasladado esos detalles con los ojos vendados y, seguramente, no nos hubiese sido posible alejarnos lo suficiente de la sintaxis del original para darle la naturalidad óptima a la nueva versión. No nos sorprendería que los otros tres traductores hayan puesto en práctica la misma técnica con tal de ser lo más fieles posibles al texto y a la realidad.

5. C o n c l u s i o n e s

Antes de dar por finalizado el trabajo, nos gustaría resumir brevemente nuestra experiencia frente al mismo. Primeramente, podemos decir que, como cualquier otro estudio, ha de estar fundamentado en información real y, sobre todo, esta ha de ser coherente para incluirla. Es cierto que, los primeros días, fue complicado dar con fuentes útiles, ya que a Henry James se le ha estudiado muchísimo, sus grandes obras se las han analizado al detalle, pero poco se ha hablado de sus obras menores y de qué han aportado al marco literario global. Llevamos a cabo una búsqueda exhaustiva para conseguir redactar un trabajo interesante y redondo que, además, pudiera contextualizarse correctamente cuando hablamos de estudios y análisis a nivel académico sobre el autor.

Como bien comentábamos al inicio del trabajo, el proceso de traducción fue difícil y no se parecía a nada que hubiéramos hecho hasta el momento. Estábamos delante del texto de un maestro de la lengua inglesa, cuya prosa es tan hermosamente enrevesada, que no es fácil de comprender y, por consiguiente, se transforma en una ardua tarea para el traductor. A pesar de todo, creo que un reto de este calibre nos ha ayudado a empezar a consolidar nuestra propia técnica a la hora de reescribir un texto en otro idioma, así como nos hemos dado cuenta de lo satisfactorio que es obtener un resultado que, para otros lectores, es fácil de disfrutar y entender. Hemos intentado evitar errores de comprensión previos durante la lectura del texto original y, si nos fijamos en las diferentes propuestas del análisis que hemos llevado a cabo, teniendo en cuenta que los ejemplos son aquellos pasajes a los que más tiempo y esfuerzo hemos dedicado debido a su complejidad, podemos decir que lo hemos conseguido. Durante la comparación entre las diferentes lenguas, todos los traductores estábamos de acuerdo en la esencia y el sentido de las palabras de James, aunque luego es en la toma de decisiones donde las propuestas se bifurcan y observamos respuestas diversas a una misma pregunta. Al igual que nuestra lectura a conciencia de James, las lecturas objetivas que han podido hacer de nuestra propuesta personas de nuestro entorno también conocedoras del inglés en niveles avanzados, ha sido otro de los puntos clave a la hora de encauzar correctamente una oración o dar los últimos retoques al resultado final.

En el apartado anterior, el análisis, ya detallábamos por qué nos habíamos decantado por una traducción que se alejara lo suficiente del original para poder ofrecer un lenguaje fluido y natural al español, pero sin perder la esencia jamesiana. Ser literalmente fiel al texto en muy pocas ocasiones saldrá bien sin retocar nada en la lengua de llegada, por este motivo, creímos conveniente captar la idea de cada uno de los pasajes y reproducirla con nuestras propias palabras poniéndonos en la piel de un James del siglo XXI. A pesar de todos los puzzles que hemos tenido que resolver y todos los laberintos de los que hemos tenido que escapar, traducir a este autor clásico ha sido, cuanto menos, satisfactorio porque, además de asumir el papel de un traductor, antes de nada, hemos sido otro

lector más que ha conseguido ver, oír y oler Venecia sin ni siquiera haber puesto un pie nunca en ella.

Por último, podemos añadir algunas ideas que nos parecen interesantes compartir tras realizar el análisis de nuestra traducción y comparándola con el resto de versiones que escogimos para ello. La mayoría de veces todos los traductores estuvimos de acuerdo hacia dónde iba encauzada cada una de las soluciones, aunque el resultado finalmente difiera en ligeros matices de un texto a otro. Con esto, podemos recalcar la importancia de haber adquirido un buen nivel en la lengua con la que trabajamos porque, sin duda, evitaremos errores de comprensión que afectarían negativamente al resultado final. Además, entender la obra por completo nos facilitará poder alejarnos de la gramática de la lengua de origen para ofrecer un resultado que recree el estilo y el tono del texto inicial, pero conservando la fluidez y credibilidad en la lengua de llegada.

Con el análisis también hemos podido demostrar una vez más lo ricas e interesantes que son las lenguas y cómo los objetivos, el estilo y el carácter del traductor pueden llegar a cambiar los matices de un texto. A pesar de la posición objetiva que hemos de tomar para este tipo de encargos no invasivos, la toma de decisiones encierra una gran subjetividad porque, al fin y al cabo, cada uno somos personas individuales y únicas, con orígenes, estudios, gustos y experiencias diferentes. Por este motivo el arte de la traducción es tan rico e interesante, dado que puede haber miles de puntos de vista y otras tantas versiones diferentes; no por ello eso ha de significar que una es irremediablemente mejor que las demás, ya que todas pueden ser igual de válidas y convivir entre sí.

Un libro de viajes como este nos puede ser de gran ayuda antes, durante e incluso después de viajar a la ciudad o al país al que hacen referencia, pero seguro que, tras leerlo, habremos enriquecido nuestro cuerpo, mente y espíritu. Si leer y viajar son dos placeres universales, poder disfrutar de ambos al mismo tiempo no es comparable a ninguna otra experiencia. Ha sido realmente un placer poder trabajar un texto de tantísima calidad de una forma tan profunda como solo un traductor sabe hacer.

6. Referencias bibliográficas

6.1. Libros

- DUPERRAY, A. (2006): *The Reception of Henry James in Europe*, ed. Annick Duperray. Londres: Bloomsbury. Disponible en http://search.ebscohost.com/are.uab.cat/login.aspx?direct=true&db=eds_mzh&AN=2007580327&site=eds-live [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- GARRET, M. (2001): *Venice: A Cultural and Literary Companion*, Signal Books, Oxford.
- JAMES, H. (1995): *Italian Hours*, ed. John Auchard, Penguin Books, Sabon.
- (2010): *Ore italiane*, trad. Claudio Salone, Garzanti, Milán.
- (2013): *Horas italianas*, trad. Júlio Castañon Guimarães. Autêntica Editora, Belo Horizonte.
- (2008): *Horas venecianas*, trad. Miguel Ángel Martínez-Cabeza, Abada Editores, Madrid.
- (2014): *Vacaciones en Roma*, trad. Miguel Ángel Martínez-Cabeza, Abada Editores, Madrid.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2014): *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Ediciones Trea, Gijón.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Ortografía de la lengua española*, Espasa, Madrid.

6.2. Artículos de revista

- BAGÚE, L. (2009): «Horas italianas», *Clarín*. Disponible en <https://revistaclarin.com/1159/horas-italianas/> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- COLLISTER, P. (2004): «Levels of Disclosure: Voices and People in Henry James's 'Italian Hours'», *The Yearbook of English Studies*, 34, 194–213. Disponible en <https://doi.org/10.2307/3509494> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- DE MIGUEL, O. (1994): «Las traducciones de Henry James al español: de 'El banco de la desolación' a 'El rincón de la dicha'», *Livius*, 5, 119–132. Disponible en <https://buleria.unileon.es/handle/10612/7312> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- FARRÉS, R. (2005): «Les traduccions de Jordi Arbonès: una visió de conjunt», *Quaderns*, 12, 41–46. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25430> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- HOLMES, L. (2019): «Henry James, Cartographer: Charting the Hologram of Venice in Italian Hours», *GeoHumanities*, 5, 178–194. Disponible en <https://doi.org/10.1080/2373566X.2019.1578621> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].
- IONESCU, A. (2006): «Brief Overview of Translations from Henry James into Romanian» en *The Reception of Henry James in Europe*, ed. Annick Duperray, Bloomsbury, Londres, 177–81.

Disponible en

http://search.ebscohost.com/are.uab.cat/login.aspx?direct=true&db=eds_mzh&AN=2007580338&site=eds-live [Última consulta el 14 de febrero de 2020].

ZACHARIAS, G. (2008): «Book Reviews: The Reception of Henry James in Europe» en *The Henry James Review*, ed. Greg Zacharias, Project Muse, Johns Hopkins University Press, 301–03.

Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/253550> [Última consulta el 10 de abril de 2020].

6.3. Páginas web

BACIGALUPO, M. (2014): «Henry James, il soliloquio negli occhi», *Il Manifesto*, Alias Domenica.

Disponible en <https://ilmanifesto.it/henry-james-il-soliloquio-negli-occhi/> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].

FUNDÉU BBVA (2017): «Cursiva y redonda. Guía de estilo», *Fundéu*. Disponible en

<https://www.fundeu.es/wp-content/uploads/2013/05/CursivasGuiaFundeu.pdf> [Última consulta el 24 de abril de 2020].

GUEL BENZU, J. M. (2016): «El mejor Henry James para el lector español», *El País*, 28/03/2016.

Disponible en https://elpais.com/cultura/2016/03/28/babelia/1459185534_356040.html [Última consulta el 10 de abril de 2020].

HEVIA, H. (2016): «100 años sin Henry James», *El Periódico*, 23/02/2016. Disponible en

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160223/100-anos-muerte-henry-james-4922196> [Última consulta el 14 de febrero de 2020].

VÁZQUEZ, C. (2015): «Vueltas de tuerca al título de Henry James», *Letras Libres*. Disponible en

<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/vueltas-tuerca-al-titulo-henry-james> [Última consulta el 10 de abril de 2020].

7. A n e x o s

7.1. T e x t o o r i g i n a l e n i n g l é s

PREFACE

The chapters of which this volume is composed have with few exceptions already been collected, and were then associated with others commemorative of other impressions of (no very extensive) excursions and wanderings. The notes on various visits to Italy are here for the first time exclusively placed together, and as they largely refer to quite other days than these—the date affixed to each paper sufficiently indicating this—I have introduced a few passages that speak for a later and in some cases a frequently repeated vision of the places and scenes in question. I have not hesitated to amend my text, expressively, wherever it seemed urgently to ask for this, though I have not pretended to add the element of information or the weight of curious and critical insistence to a brief record of light inquiries and conclusions. The fond appeal of the observer concerned is all to aspects and appearances—above all to the interesting face of things as it mainly *used* to be.

H. J.

VENICE

It is a great pleasure to write the word; but I am not sure there is not a certain impudence in pretending to add anything to it. Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world is the easiest to visit without going there. Open the first book and you will find a rhapsody about it; step into the first picture-dealer's and you will find three or four high-coloured "views" of it. There is notoriously nothing more to be said on the subject. Every one has been there, and every one has brought back a collection of photographs. There is as little mystery about the Grand Canal as about our local thoroughfare, and the name of St. Mark is as familiar as the postman's ring. It is not forbidden, however, to speak of familiar things, and I hold that for the true Venice-lover Venice is always in order. There is nothing new to be said about her certainly, but the old is better than any novelty. It would be a sad day indeed when there should be something new to say. I write these lines with the full consciousness of having no information whatever to offer. I do not pretend to enlighten the reader; I pretend only to give a fillip to his memory; and I hold any writer sufficiently justified who is himself in love with his theme.

I

Mr. Ruskin has given it up, that is very true; but only after extracting half a lifetime of pleasure and an immeasurable quantity of fame from it. We all may do the same, after it has served our turn, which it probably will not cease to do for many a year to come. Meantime it is Mr. Ruskin who beyond anyone helps us to enjoy. He has indeed lately produced several aids to depression in the shape of certain little humorous—ill-humorous—pamphlets (the series of St. Mark's Rest) which embody his

latest reflections on the subject of our city and describe the latest atrocities perpetrated there. These latter are numerous and deeply to be deplored; but to admit that they have spoiled Venice would be to admit that Venice may be spoiled—an admission pregnant, as it seems to us, with disloyalty. Fortunately one reacts against the Ruskinian contagion, and one hour of the lagoon is worth a hundred pages of demoralised prose. This queer late-coming prose of Mr. Ruskin (including the revised and condensed issue of the *Stones of Venice*, only one little volume of which has been published, or perhaps ever will be) is all to be read, though much of it appears addressed to children of tender age. It is pitched in the nursery-key, and might be supposed to emanate from an angry governess. It is, however, all suggestive, and much of it is delightfully just. There is an inconceivable want of form in it, though the author has spent his life in laying down the principles of form and scolding people for departing from them; but it throbs and flashes with the love of his subject—a love disconcerted and abjured, but which has still much of the force of inspiration. Among the many strange things that have befallen Venice, she has had the good fortune to become the object of a passion to a man of splendid genius, who has made her his own and in doing so has made her the world's. There is no better reading at Venice therefore, as I say, than Ruskin, for every true Venice-lover can separate the wheat from the chaff. The narrow theological spirit, the moralism *à tout propos*, the queer provincialities and pruderies, are mere wild weeds in a mountain of flowers. One may doubtless be very happy in Venice without reading at all—without criticising or analysing or thinking a strenuous thought. It is a city in which, I suspect, there is very little strenuous thinking, and yet it is a city in which there must be almost as much happiness as misery. The misery of Venice stands there for all the world to see; it is part of the spectacle—a thoroughgoing devotee of local colour might consistently say it is part of the pleasure. The Venetian people have little to call their own—little more than the bare privilege of leading their lives in the most beautiful of towns. Their habitations are decayed; their taxes heavy; their pockets light; their opportunities few. One receives an impression, however, that life presents itself to them with attractions not accounted for in this meagre train of advantages, and that they are on better terms with it than many people who have made a better bargain. They lie in the sunshine; they dabble in the sea; they wear bright rags; they fall into attitudes and harmonies; they assist at an eternal *conversazione*. It is not easy to say that one would have them other than they are, and it certainly would make an immense difference should they be better fed. The number of persons in Venice who evidently never have enough to eat is painfully large; but it would be more painful if we did not equally perceive that the rich Venetian temperament may bloom upon a dog's allowance. Nature has been kind to it, and sunshine and leisure and conversation and beautiful views form the greater part of its sustenance. It takes a great deal to make a successful American, but to make a happy Venetian takes only a handful of quick sensibility. The Italian people have at once the good and the evil fortune to be conscious of few wants; so that if the civilisation of a society is measured by the number of its needs, as seems to be the common opinion to-day, it is to be feared that the children of the lagoon would make but a poor figure in a set of comparative tables. Not their misery, doubtless, but the way they elude their misery,

is what pleases the sentimental tourist, who is gratified by the sight of a beautiful race that lives by the aid of its imagination. The way to enjoy Venice is to follow the example of these people and make the most of simple pleasures. Almost all the pleasures of the place are simple; this may be maintained even under the imputation of ingenious paradox. There is no simpler pleasure than looking at a fine Titian, unless it be looking at a fine Tintoret or strolling into St. Mark's,—abominable the way one falls into the habit,—and resting one's light-wearied eyes upon the windowless gloom; or than floating in a gondola or than hanging over a balcony or than taking one's coffee at Florian's. It is of such superficial pastimes that a Venetian day is composed, and the pleasure of the matter is in the emotions to which they minister. These are fortunately of the finest—otherwise Venice would be insufferably dull. Reading Ruskin is good; reading the old records is perhaps better; but the best thing of all is simply staying on. The only way to care for Venice as she deserves it is to give her a chance to touch you often—to linger and remain and return.

II

The danger is that you will not linger enough—a danger of which the author of these lines had known something. It is possible to dislike Venice, and to entertain the sentiment in a responsible and intelligent manner. There are travellers who think the place odious, and those who are not of this opinion often find themselves wishing that the others were only more numerous. The sentimental tourist's sole quarrel with his Venice is that he has too many competitors there. He likes to be alone; to be original; to have (to himself, at least) the air of making discoveries. The Venice of to-day is a vast museum where the little wicket that admits you is perpetually turning and creaking, and you march through the institution with a herd of fellow-gazers. There is nothing left to discover or describe, and originality of attitude is completely impossible. This is often very annoying; you can only turn your back on your impertinent playfellow and curse his want of delicacy. But this is not the fault of Venice; it is the fault of the rest of the world. The fault of Venice is that, though she is easy to admire, she is not so easy to live with as you count living in other places. After you have stayed a week and the bloom of novelty has rubbed off you wonder if you can accommodate yourself to the peculiar conditions. Your old habits become impracticable and you find yourself obliged to form new ones of an undesirable and unprofitable character. You are tired of your gondola (or you think you are) and you have seen all the principal pictures and heard the names of the palaces announced a dozen times by your gondolier, who brings them out almost as impressively as if he were an English butler bawling titles into a drawing-room. You have walked several hundred times round the Piazza and bought several bushels of photographs. You have visited the antiquity mongers whose horrible sign-boards dishonour some of the grandest vistas in the Grand Canal; you have tried the opera and found it very bad; you have bathed at the Lido and found the water flat. You have begun to have a shipboard-feeling—to regard the Piazza as an enormous saloon and the Riva degli Schiavoni as a promenade-deck. You are obstructed and encaged; your desire for space is unsatisfied; you miss your usual exercise. You try to take a walk and you fail, and meantime, as I say, you have come to regard

your gondola as a sort of magnified baby's cradle. You have no desire to be rocked to sleep, though you are sufficiently kept awake by the irritation produced, as you gaze across the shallow lagoon, by the attitude of the perpetual gondolier, with his turned-out toes, his protruded chin, his absurdly unscientific stroke. The canals have a horrible smell, and the everlasting Piazza, where you have looked repeatedly at every article in every shop-window and found them all rubbish, where the young Venetians who sell bead bracelets and "panoramas" are perpetually thrusting their wares at you, where the same tightly-buttoned officers are for ever sucking the same black weeds, at the same empty tables, in front of the same cafés—the Piazza, as I say, has resolved itself into a magnificent tread-mill. This is the state of mind of those shallow inquirers who find Venice all very well for a week; and if in such a state of mind you take your departure you act with fatal rashness. The loss is your own, moreover; it is not—with all deference to your personal attractions—that of your companions who remain behind; for though there are some disagreeable things in Venice there is nothing so disagreeable as the visitors. The conditions are peculiar, but your intolerance of them evaporates before it has had time to become a prejudice. When you have called for the bill to go, pay it and remain, and you will find on the morrow that you are deeply attached to Venice. It is by living there from day to day that you feel the fulness of her charm; that you invite her exquisite influence to sink into your spirit. The creature varies like a nervous woman, whom you know only when you know all the aspects of her beauty. She has high spirits or low, she is pale or red, grey or pink, cold or warm, fresh or wan, according to the weather or the hour. She is always interesting and almost always sad; but she has a thousand occasional graces and is always liable to happy accidents. You become extraordinarily fond of these things; you count upon them; they make part of your life. Tenderly fond you become; there is something indefinable in those depths of personal acquaintance that gradually establish themselves. The place seems to personify itself, to become human and sentient and conscious of your affection. You desire to embrace it, to caress it, to possess it; and finally a soft sense of possession grows up and your visit becomes a perpetual love-affair. It is very true that if you go, as the author of these lines on a certain occasion went, about the middle of March, a certain amount of disappointment is possible. He had paid no visit for several years, and in the interval the beautiful and helpless city had suffered an increase of injury. The barbarians are in full possession and you tremble for what they may do. You are reminded from the moment of your arrival that Venice scarcely exists any more as a city at all; that she exists only as a battered peep-show and bazaar. There was a horde of savage Germans encamped in the Piazza, and they filled the Ducal Palace and the Academy with their uproar. The English and Americans came a little later. They came in good time, with a great many French, who were discreet enough to make very long repasts at the Caffè Quadri, during which they were out of the way. The months of April and May of the year 1881 were not, as a general thing, a favourable season for visiting the Ducal Palace and the Academy. The valet-de-place had marked them for his own and held triumphant possession of them. He celebrates his triumphs in a terrible brassy voice, which resounds all over the place, and has, whatever language he be speaking, the accent of some other idiom. During all the spring months in Venice these gentry

abound in the great resorts, and they lead their helpless captives through churches and galleries in dense irresponsible groups. They infest the Piazza; they pursue you along the Riva; they hang about the bridges and the doors of the cafés. In saying just now that I was disappointed at first, I had chiefly in mind the impression that assails me to-day in the whole precinct of St. Mark's. The condition of this ancient sanctuary is surely a great scandal. The pedlars and commissioners ply their trade—often a very unclean one—at the very door of the temple; they follow you across the threshold, into the sacred dusk, and pull your sleeve, and hiss into your ear, scuffling with each other for customers. There is a great deal of dishonour about St. Mark's altogether, and if Venice, as I say, has become a great bazaar, this exquisite edifice is now the biggest booth.

III

It is treated as a booth in all ways, and if it had not somehow a great spirit of solemnity within it the traveller would soon have little warrant for regarding it as a religious affair. The restoration of the outer walls, which has lately been so much attacked and defended, is certainly a great shock. Of the necessity of the work only an expert is, I suppose, in a position to judge; but there is no doubt that, if a necessity it be, it is one that is deeply to be regretted. To no more distressing necessity have people of taste lately had to resign themselves. Wherever the hand of the restorer has been laid all semblance of beauty has vanished; which is a sad fact, considering that the external loveliness of St. Mark's has been for ages less impressive only than that of the still comparatively uninjured interior. I know not what is the measure of necessity in such a case, and it appears indeed to be a very delicate question. To-day, at any rate, that admirable harmony of faded mosaic and marble which, to the eye of the traveller emerging from the narrow streets that lead to the Piazza, filled all the further end of it with a sort of dazzling silver presence—to-day this lovely vision is in a way to be completely reformed and indeed well-nigh abolished. The old softness and mellowness of colour—the work of the quiet centuries and of the breath of the salt sea—is giving way to large crude patches of new material which have the effect of a monstrous malady rather than of a restoration to health. They look like blotches of red and white paint and dishonourable smears of chalk on the cheeks of a noble matron. The face toward the Piazzetta is in especial the newest-looking thing conceivable—as new as a new pair of boots or as the morning's paper. We do not profess, however, to undertake a scientific quarrel with these changes; we admit that our complaint is a purely sentimental one. The march of industry in united Italy must doubtless be looked at as a whole, and one must endeavour to believe that it is through innumerable lapses of taste that this deeply interesting country is groping her way to her place among the nations. For the present, it is not to be denied, certain odd phases of the process are more visible than the result, to arrive at which it seems necessary that, as she was of old a passionate votary of the beautiful, she should to-day burn everything that she has adored. It is doubtless too soon to judge her, and there are moments when one is willing to forgive her even the restoration of St. Mark's. Inside as well there has been a considerable attempt to make the place more tidy; but the general effect, as yet, has not seriously suffered. What I chiefly remember is the

straightening out of that dark and rugged old pavement—those deep undulations of primitive mosaic in which the fond spectator was thought to perceive an intended resemblance to the waves of the ocean. Whether intended or not the analogy was an image the more in a treasure-house of images; but from a considerable portion of the church it has now disappeared. Throughout the greater part indeed the pavement remains as recent generations have known it—dark, rich, cracked, uneven, spotted with porphyry and time-blackened malachite, polished by the knees of innumerable worshippers; but in other large stretches the idea imitated by the restorers is that of the ocean in a dead calm, and the model they have taken the floor of a London club-house or of a New York hotel. I think no Venetian and scarcely any Italian cares much for such differences; and when, a year ago, people in England were writing to the *Times* about the whole business and holding meetings to protest against it the dear children of the lagoon—so far as they heard or heeded the rumour—thought them partly busy-bodies and partly asses. Busy-bodies they doubtless were, but they took a good deal of disinterested trouble. It never occurs to the Venetian mind of to-day that such trouble may be worth taking; the Venetian mind vainly endeavours to conceive a state of existence in which personal questions are so insipid that people have to look for grievances in the wrongs of brick and marble. I must not, however, speak of St. Mark's as if I had the pretension of giving a description of it or as if the reader desired one. The reader has been too well served already. It is surely the best-described building in the world. Open the *Stones of Venice*, open Théophile Gautier's *Italia*, and you will see. These writers take it very seriously, and it is only because there is another way of taking it that I venture to speak of it; the way that offers itself after you have been in Venice a couple of months, and the light is hot in the great Square, and you pass in under the pictured porticoes with a feeling of habit and friendliness and a desire for something cool and dark. There are moments, after all, when the church is comparatively quiet and empty, and when you may sit there with an easy consciousness of its beauty. From the moment, of course, that you go into any Italian church for any purpose but to say your prayers or look at the ladies, you rank yourself among the trooping barbarians I just spoke of; you treat the place as an orifice in the peep-show. Still, it is almost a spiritual function—or, at the worst, an amorous one—to feed one's eyes on the molten colour that drops from the hollow vaults and thickens the air with its richness. It is all so quiet and sad and faded and yet all so brilliant and living. The strange figures in the mosaic pictures, bending with the curve of niche and vault, stare down through the glowing dimness; the burnished gold that stands behind them catches the light on its little uneven cubes. St. Mark's owes nothing of its character to the beauty of proportion or perspective; there is nothing grandly balanced or far-arching; there are no long lines nor triumphs of the perpendicular. The church arches indeed, but arches like a dusky cavern. Beauty of surface, of tone, of detail, of things near enough to touch and kneel upon and lean against—it is from this the effect proceeds. In this sort of beauty the place is incredibly rich, and you may go there every day and find afresh some lurking pictorial nook. It is a treasury of bits, as the painters say; and there are usually three or four of the fraternity with their easels set up in uncertain equilibrium on the undulating floor. It is not easy to catch the real complexion of St. Mark's, and these laudable

attempts at portraiture are apt to look either lurid or livid. But if you cannot paint the old loose-looking marble slabs, the great panels of basalt and jasper, the crucifixes of which the lonely anguish looks deeper in the vertical light, the tabernacles whose open doors disclose a dark Byzantine image spotted with dull, crooked gems—if you cannot paint these things you can at least grow fond of them. You grow fond even of the old benches of red marble, partly worn away by the breeches of many generations and attached to the base of those wide pilasters of which the precious plating, delightful in its faded brownness, with a faint grey bloom upon it, bulges and yawns a little with honourable age.

IV

Even at first, when the vexatious sense of the city of the Doges reduced to earning its living as a curiosity-shop was in its keenness, there was a great deal of entertainment to be got from lodging on Riva Schiavoni and looking out at the far-shimmering lagoon. There was entertainment indeed in simply getting into the place and observing the queer incidents of a Venetian installation. A great many persons contribute indirectly to this undertaking, and it is surprising how they spring out at you during your novitiate to remind you that they are bound up in some mysterious manner with the constitution of your little establishment. It was an interesting problem for instance to trace the subtle connection existing between the niece of the landlady and the occupancy of the fourth floor. Superficially it was none too visible, as the young lady in question was a dancer at the Fenice theatre—or when that was closed at the Rossini—and might have been supposed absorbed by her professional duties. It proved necessary, however, that she should hover about the premises in a velvet jacket and a pair of black kid gloves with one little white button; as also, that she should apply a thick coating of powder to her face, which had a charming oval and a sweet weak expression, like that of most of the Venetian maidens, who, as a general thing—it was not a peculiarity of the landlady's niece—are fond of besmearing themselves with flour. You soon recognise that it is not only the many-twinkling lagoon you behold from a habitation on the Riva; you see a little of everything Venetian. Straight across, before my windows, rose the great pink mass of San Giorgio Maggiore, which has for an ugly Palladian church a success beyond all reason. It is a success of position, of colour, of the immense detached Campanile, tipped with a tall gold angel. I know not whether it is because San Giorgio is so grandly conspicuous, with a great deal of worn, faded-looking brickwork; but for many persons the whole place has a kind of suffusion of rosiness. Asked what may be the leading colour in the Venetian concert, we should inveterately say Pink, and yet without remembering after all that this elegant hue occurs very often. It is a faint, shimmering, airy, watery pink; the bright sea-light seems to flush with it and the pale whiteish-green of lagoon and canal to drink it in. There is indeed a great deal of very evident brickwork, which is never fresh or loud in colour, but always burnt out, as it were, always exquisitely mild.

Certain little mental pictures rise before the collector of memories at the simple mention, written or spoken, of the places he has loved. When I hear, when I see, the magical name I have

written above these pages, it is not of the great Square that I think, with its strange basilica and its high arcades, nor of the wide mouth of the Grand Canal, with the stately steps and the well-poised dome of the Salute; it is not of the low lagoon, nor the sweet Piazzetta, nor the dark chambers of St. Mark's. I simply see a narrow canal in the heart of the city—a patch of green water and a surface of pink wall. The gondola moves slowly; it gives a great smooth swerve, passes under a bridge, and the gondolier's cry, carried over the quiet water, makes a kind of splash in the stillness. A girl crosses the little bridge, which has an arch like a camel's back, with an old shawl on her head, which makes her characteristic and charming; you see her against the sky as you float beneath. The pink of the old wall seems to fill the whole place; it sinks even into the opaque water. Behind the wall is a garden, out of which the long arm of a white June rose—the roses of Venice are splendid—has flung itself by way of spontaneous ornament. On the other side of this small water-way is a great shabby facade of Gothic windows and balconies—balconies on which dirty clothes are hung and under which a cavernous-looking doorway opens from a low flight of slimy water-steps. It is very hot and still, the canal has a queer smell, and the whole place is enchanting.

It is poor work, however, talking about the colour of things in Venice. The fond spectator is perpetually looking at it from his window, when he is not floating about with that delightful sense of being for the moment a part of it, which any gentleman in a gondola is free to entertain. Venetian windows and balconies are a dreadful lure, and while you rest your elbows on these cushioned ledges the precious hours fly away. But in truth Venice isn't in fair weather a place for concentration of mind. The effort required for sitting down to a writing-table is heroic, and the brightest page of MS. looks dull beside the brilliancy of your *milieu*. All nature beckons you forth and murmurs to you sophistically that such hours should be devoted to collecting impressions. Afterwards, in ugly places, at unprivileged times, you can convert your impressions into prose. Fortunately for the present proser the weather wasn't always fine; the first month was wet and windy, and it was better to judge of the matter from an open casement than to respond to the advances of persuasive gondoliers. Even then however there was a constant entertainment in the view. It was all cold colour, and the steel-grey floor of the lagoon was stroked the wrong way by the wind. Then there were charming cool intervals, when the churches, the houses, the anchored fishing-boats, the whole gently-curving line of the Riva, seemed to be washed with a pearly white. Later it all turned warm—warm to the eye as well as to other senses. After the middle of May the whole place was in a glow. The sea took on a thousand shades, but they were only infinite variations of blue, and those rosy walls I just spoke of began to flush in the thick sunshine. Every patch of colour, every yard of weather-stained stucco, every glimpse of nestling garden or daub of sky above a *calle*, began to shine and sparkle—began, as the painters say, to “compose.”

V

In that matter at least the cold-blooded stranger begins at last to imitate him; begins to lead a life that shall be before all things easy; unless indeed he allow himself, like Mr. Ruskin, to be put out of

humour by Titian and Tiepolo. The hours he spends among the pictures are his best hours in Venice, and I am ashamed to have written so much of common things when I might have been making festoons of the names of the masters. Only, when we have covered our page with such festoons what more is left to say? When one has said Carpaccio and Bellini, the Tintoret and the Veronese, one has struck a note that must be left to resound at will. Everything has been said about the mighty painters, and it is of little importance that a pilgrim the more has found them to his taste. "Went this morning to the Academy; was very much pleased with Titian's 'Assumption.'" That honest phrase has doubtless been written in many a traveller's diary, and was not indiscreet on the part of its author. But it appeals little to the general reader, and we must moreover notoriously not expose our deepest feelings. Since I have mentioned Titian's "Assumption" I must say that there are some people who have been less pleased with it than the observer we have just imagined. It is one of the possible disappointments of Venice, and you may if you like take advantage of your privilege of not caring for it. It imparts a look of great richness to the side of the beautiful room of the Academy on which it hangs; but the same room contains two or three works less known to fame which are equally capable of inspiring a passion. "The 'Annunciation' struck me as coarse and superficial": that note was once made in a simple-minded tourist's book. At Venice, strange to say, Titian is altogether a disappointment; the city of his adoption is far from containing the best of him. Madrid, Paris, London, Florence, Dresden, Munich—these are the homes of his greatness.

There are other painters who have but a single home, and the greatest of these is the Tintoret. Close beside him sit Carpaccio and Bellini, who make with him the dazzling Venetian trio. The Veronese may be seen and measured in other places; he is most splendid in Venice, but he shines in Paris and in Dresden. You may walk out of the noon-day dusk of Trafalgar Square in November, and in one of the chambers of the National Gallery see the family of Darius rustling and pleading and weeping at the feet of Alexander. Alexander is a beautiful young Venetian in crimson pantaloons, and the picture sends a glow into the cold London twilight. You may sit before it for an hour and dream you are floating to the water-gate of the Ducal Palace, where a certain old beggar who has one of the handsomest heads in the world—he has sat to a hundred painters for Doges and for personages more sacred—has a prescriptive right to pretend to pull your gondola to the steps and to hold out a greasy immemorial cap. But you must go to Venice in very fact to see the other masters, who form part of your life while you are there, who illuminate your view of the universe. It is difficult to express one's relation to them; the whole Venetian art-world is so near, so familiar, so much an extension and adjunct of the spreading actual, that it seems almost invidious to say one owes more to one of them than to the other. Nowhere, not even in Holland, where the correspondence between the real aspects and the little polished canvases is so constant and so exquisite, do art and life seem so interfused and, as it were, so consanguineous. All the splendour of light and colour, all the Venetian air and the Venetian history are on the walls and ceilings of the palaces; and all the genius of the masters, all the images and visions they have left upon canvas, seem to tremble in the sunbeams and dance upon the waves. That is the perpetual interest of the place—that you live in a certain sort of knowledge as in a

rosy cloud. You don't go into the churches and galleries by way of a change from the streets; you go into them because they offer you an exquisite reproduction of the things that surround you. All Venice was both model and painter, and life was so pictorial that art couldn't help becoming so. With all diminutions life is pictorial still, and this fact gives an extraordinary freshness to one's perception of the great Venetian works. You judge of them not as a connoisseur, but as a man of the world, and you enjoy them because they are so social and so true. Perhaps of all works of art that are equally great they demand least reflection on the part of the spectator—they make least of a mystery of being enjoyed. Reflection only confirms your admiration, yet is almost ashamed to show its head. These things speak so frankly and benignantly to the sense that even when they arrive at the highest style—as in the Tintoret's "Presentation of the little Virgin at the Temple"—they are still more familiar.

But it is hard, as I say, to express all this, and it is painful as well to attempt it—painful because in the memory of vanished hours so filled with beauty the consciousness of present loss oppresses. Exquisite hours, enveloped in light and silence, to have known them once is to have always a terrible standard of enjoyment. Certain lovely mornings of May and June come back with an ineffaceable fairness. Venice isn't smothered in flowers at this season, in the manner of Florence and Rome; but the sea and sky themselves seem to blossom and rustle. The gondola waits at the wave-washed steps, and if you are wise you will take your place beside a discriminating companion. Such a companion in Venice should of course be of the sex that discriminates most finely. An intelligent woman who knows her Venice seems doubly intelligent, and it makes no woman's perceptions less keen to be aware that she can't help looking graceful as she is borne over the waves. The handsome Pasquale, with uplifted oar, awaits your command, knowing, in a general way, from observation of your habits, that your intention is to go to see a picture or two. It perhaps doesn't immensely matter what picture you choose: the whole affair is so charming. It is charming to wander through the light and shade of intricate canals, with perpetual architecture above you and perpetual fluidity beneath. It is charming to disembark at the polished steps of a little empty campo—a sunny shabby square with an old well in the middle, an old church on one side and tall Venetian windows looking down. Sometimes the windows are tenantless; sometimes a lady in a faded dressing-gown leans vaguely on the sill. There is always an old man holding out his hat for coppers; there are always three or four small boys dodging possible umbrella-pokes while they precede you, in the manner of custodians, to the door of the church.

VI

The churches of Venice are rich in pictures, and many a masterpiece lurks in the unaccommodating gloom of side-chapels and sacristies. Many a noble work is perched behind the dusty candles and muslin roses of a scantily-visited altar; some of them indeed, hidden behind the altar, suffer in a darkness that can never be explored. The facilities offered you for approaching the picture in such cases are a mockery of your irritated wish. You stand at tip-toe on a three-legged stool, you climb a rickety ladder, you almost mount upon the shoulders of the custode. You do everything but see the picture. You see just enough to be sure it's beautiful. You catch a glimpse of a divine head, of a fig

tree against a mellow sky, but the rest is impenetrable mystery. You renounce all hope, for instance, of approaching the magnificent Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora; and bethinking yourself of the immaculate purity that shines in the spirit of this master, you renounce it with chagrin and pain. Behind the high altar in that church hangs a Baptism of Christ by Cima which I believe has been more or less repainted. You make the thing out in spots, you see it has a fullness of perfection. But you turn away from it with a stiff neck and promise yourself consolation in the Academy and at the Madonna dell' Orto, where two noble works by the same hand—pictures as clear as a summer twilight—present themselves in better circumstances. It may be said as a general thing that you never see the Tintoret. You admire him, you adore him, you think him the greatest of painters, but in the great majority of cases your eyes fail to deal with him. This is partly his own fault; so many of his works have turned to blackness and are positively rotting in their frames. At the Scuola di San Rocco, where there are acres of him, there is scarcely anything at all adequately visible save the immense "Crucifixion" in the upper story. It is true that in looking at this huge composition you look at many pictures; it has not only a multitude of figures but a wealth of episodes; and you pass from one of these to the other as if you were "doing" a gallery. Surely no single picture in the world contains more of human life; there is everything in it, including the most exquisite beauty. It is one of the greatest things of art; it is always interesting. There are works of the artist which contain touches more exquisite, revelations of beauty more radiant, but there is no other vision of so intense a reality, an execution so splendid. The interest, the impressiveness, of that whole corner of Venice, however melancholy the effect of its gorgeous and ill-lighted chambers, gives a strange importance to a visit to the Scuola. Nothing that all travellers go to see appears to suffer less from the incursions of travellers. It is one of the loneliest booths of the bazaar, and the author of these lines has always had the good fortune, which he wishes to every other traveller, of having it to himself. I think most visitors find the place rather alarming and wicked-looking. They walk about a while among the fitful figures that gleam here and there out of the great tapestry (as it were) with which the painter has hung all the walls, and then, depressed and bewildered by the portentous solemnity of these objects, by strange glimpses of unnatural scenes, by the echo of their lonely footsteps on the vast stone floors, they take a hasty departure, finding themselves again, with a sense of release from danger, a sense that the genius loci was a sort of mad white-washer who worked with a bad mixture, in the bright light of the campo, among the beggars, the orange-vendors and the passing gondolas. Solemn indeed is the place, solemn and strangely suggestive, for the simple reason that we shall scarcely find four walls elsewhere that inclose within a like area an equal quantity of genius. The air is thick with it and dense and difficult to breathe; for it was genius that was not happy, inasmuch as it, lacked the art to fix itself for ever. It is not immortality that we breathe at the Scuola di San Rocco, but conscious, reluctant mortality.

Fortunately, however, we can turn to the Ducal Palace, where everything is so brilliant and splendid that the poor dusky Tintoret is lifted in spite of himself into the concert. This deeply original building is of course the loveliest thing in Venice, and a morning's stroll there is a wonderful illumination.

Cunningly select your hour—half the enjoyment of Venice is a question of dodging—and enter at about one o'clock, when the tourists have flocked off to lunch and the echoes of the charming chambers have gone to sleep among the sunbeams. There is no brighter place in Venice—by which I mean that on the whole there is none half so bright. The reflected sunshine plays up through the great windows from the glittering lagoon and shimmers and twinkles over gilded walls and ceilings. All the history of Venice, all its splendid stately past, glows around you in a strong sealight. Everyone here is magnificent, but the great Veronese is the most magnificent of all. He swims before you in a silver cloud; he thrones in an eternal morning. The deep blue sky burns behind him, streaked across with milky bars; the white colonnades sustain the richest canopies, under which the first gentlemen and ladies in the world both render homage and receive it. Their glorious garments rustle in the air of the sea and their sun-lighted faces are the very complexion of Venice. The mixture of pride and piety, of politics and religion, of art and patriotism, gives a splendid dignity to every scene. Never was a painter more nobly joyous, never did an artist take a greater delight in life, seeing it all as a kind of breezy festival and feeling it through the medium of perpetual success. He revels in the gold-framed ovals of the ceilings, multiplies himself there with the fluttering movement of an embroidered banner that tosses itself into the blue. He was the happiest of painters and produced the happiest picture in the world. "The Rape of Europa" surely deserves this title; it is impossible to look at it without aching with envy. Nowhere else in art is such a temperament revealed; never did inclination and opportunity combine to express such enjoyment. The mixture of flowers and gems and brocade, of blooming flesh and shining sea and waving groves, of youth, health, movement, desire—all this is the brightest vision that ever descended upon the soul of a painter. Happy the artist who could entertain such a vision; happy the artist who could paint it as the masterpiece I here recall is painted. The Tintoret's visions were not so bright as that; but he had several that were radiant enough. In the room that contains the work just cited are several smaller canvases by the greatly more complex genius of the Scuola di San Rocco, which are almost simple in their loveliness, almost happy in their simplicity. They have kept their brightness through the centuries, and they shine with their neighbours in those golden rooms. There is a piece of painting in one of them which is one of the sweetest things in Venice and which reminds one afresh of those wild flowers of execution that bloom so profusely and so unheeded in the dark corners of all of the Tintoret's work. "Pallas chasing away Mars" is, I believe, the name that is given to the picture; and it represents in fact a young woman of noble appearance administering a gentle push to a fine young man in armour, as if to tell him to keep his distance. It is of the gentleness of this push that I speak, the charming way in which she puts out her arm, with a single bracelet on it, and rests her young hand, its rosy fingers parted, on his dark breastplate. She bends her enchanting head with the effort—a head which has all the strange fairness that the Tintoret always sees in women—and the soft, living, flesh-like glow of all these members, over which the brush has scarcely paused in its course, is as pretty an example of genius as all Venice can show. But why speak of the Tintoret when I can say nothing of the great "Paradise," which unfolds its somewhat smoky splendour and the wonder of its multitudinous circles in one of the

other chambers? If it were not one of the first pictures in the world it would be about the biggest, and we must confess that the spectator gets from it at first chiefly an impression of quantity. Then he sees that this quantity is really wealth; that the dim confusion of faces is a magnificent composition, and that some of the details of this composition are extremely beautiful. It is impossible however in a retrospect of Venice to specify one's happiest hours, though as one looks backward certain ineffaceable moments start here and there into vividness. How is it possible to forget one's visits to the sacristy of the Frari, however frequent they may have been, and the great work of John Bellini which forms the treasure of that apartment?

VII

Nothing in Venice is more perfect than this, and we know of no work of art more complete. The picture is in three compartments; the Virgin sits in the central division with her child; two venerable saints, standing close together, occupy each of the others. It is impossible to imagine anything more finished or more ripe. It is one of those things that sum up the genius of a painter, the experience of a life, the teaching of a school. It seems painted with molten gems, which have only been clarified by time, and is as solemn as it is gorgeous and as simple as it is deep. Giovanni Bellini is more or less everywhere in Venice, and, wherever he is, almost certain to be first—first, I mean, in his own line: paints little else than the Madonna and the saints; he has not Carpaccio's care for human life at large, nor the Tintoret's nor the of the Veronese. Some of his greater pictures, however, where several figures are clustered together, have a richness of sanctity that is almost profane. There is one of them on the dark side of the room at the Academy that contains Titian's "Assumption," which if we could only see it—its position is an inconceivable scandal—would evidently be one of the mightiest of so-called sacred pictures. So too is the Madonna of San Zaccaria, hung in a cold, dim, dreary place, ever so much too high, but so mild and serene, and so grandly disposed and accompanied, that the proper attitude for even the most critical amateur, as he looks at it, strikes one as the bended knee. There is another noble John Bellini, one of the very few in which there is no Virgin, at San Giovanni Crisostomo—a St. Jerome, in a red dress, sitting aloft upon the rocks and with a landscape of extraordinary purity behind him. The absence of the peculiarly erect Madonna makes it an interesting surprise among the works of the painter and gives it a somewhat less strenuous air. But it has brilliant beauty and the St. Jerome is a delightful old personage.

The same church contains another great picture for which the haunter of these places must find a shrine apart in his memory; one of the most interesting things he will have seen, if not the most brilliant. Nothing appeals more to him than three figures of Venetian ladies which occupy the foreground of a smallish canvas of Sebastian del Piombo, placed above the high altar of San Giovanni Crisostomo. Sebastian was a Venetian by birth, but few of his productions are to be seen in his native place; few indeed are to be seen anywhere. The picture represents the patron-saint of the church, accompanied by other saints and by the worldly votaries I have mentioned. These ladies stand together on the left, holding in their hands little white caskets; two of them are in profile, but the

foremost turns her face to the spectator. This face and figure are almost unique among the beautiful things of Venice, and they leave the susceptible observer with the impression of having made, or rather having missed, a strange, a dangerous, but a most valuable, acquaintance. The lady, who is superbly handsome, is the typical Venetian of the sixteenth century, and she remains for the mind the perfect flower of that society. Never was there a greater air of breeding, a deeper expression of tranquil superiority. She walks a goddess—as if she trod without sinking the waves of the Adriatic. It is impossible to conceive a more perfect expression of the aristocratic spirit either in its pride or in its benignity. This magnificent creature is so strong and secure that she is gentle, and so quiet that in comparison all minor assumptions of calmness suggest only a vulgar alarm. But for all this there are depths of possible disorder in her light-coloured eye.

I had meant however to say nothing about her, for it's not right to speak of Sebastian when one hasn't found room for Carpaccio. These visions come to one, and one can neither hold them nor brush them aside. Memories of Carpaccio, the magnificent, the delightful—it's not for want of such visitations, but only for want of space, that I haven't said of him what I would. There is little enough need of it for Carpaccio's sake, his fame being brighter to-day—thanks to the generous lamp Mr. Ruskin has held up to it—than it has ever been. Yet there is something ridiculous in talking of Venice without making him almost the refrain. He and the Tintoret are the two great realists, and it is hard to say which is the more human, the more various. The Tintoret had the mightier temperament, but Carpaccio, who had the advantage of more newness and more responsibility, sailed nearer to perfection. Here and there he quite touches it, as in the enchanting picture, at the Academy, of St. Ursula asleep in her little white bed, in her high clean room, where the angel visits her at dawn; or in the noble St. Jerome in his study at S. Giorgio Schiavoni. This latter work is a pearl of sentiment, and I may add without being fantastic a ruby of colour. It unites the most masterly finish with a kind of universal largeness of feeling, and he who has it well in his memory will never hear the name of Carpaccio without a throb of almost personal affection. Such indeed is the feeling that descends upon you in that wonderful little chapel of St. George of the Slaves, where this most personal and sociable of artists has expressed all the sweetness of his imagination. The place is small and incommodious, the pictures are out of sight and ill-lighted, the custodian is rapacious, the visitors are mutually intolerable, but the shabby little chapel is a palace of art. Mr. Ruskin has written a pamphlet about it which is a real aid to enjoyment, though I can't but think the generous artist, with his keen senses and his just feeling, would have suffered to hear his eulogist declare that one of his other productions—in the Museo Civico of Palazzo Correr, a delightful portrait of two Venetian ladies with pet animals—is the “finest picture in the world.” It has no need of that to be thought admirable; and what more can a painter desire?

VIII

May in Venice is better than April, but June is best of all. Then the days are hot, but not too hot, and the nights are more beautiful than the days. Then Venice is rosier than ever in the morning and more

golden than ever as the day descends. She seems to expand and evaporate, to multiply all her reflections and iridescences. Then the life of her people and the strangeness of her constitution become a perpetual comedy, or at least a perpetual drama. Then the gondola is your sole habitation, and you spend days between sea and sky. You go to the Lido, though the Lido has been spoiled. When I first saw it, in 1869, it was a very natural place, and there was but a rough lane across the little island from the landing-place to the beach. There was a bathing-place in those days, and a restaurant, which was very bad, but where in the warm evenings your dinner didn't much matter as you sat letting it cool on the wooden terrace that stretched out into the sea. To-day the Lido is a part of united Italy and has been made the victim of villainous improvements. A little cockney village has sprung up on its rural bosom and a third-rate boulevard leads from Santa Elisabetta to the Adriatic. There are bitumen walks and gas-lamps, lodging-houses, shops and a teatro diurno. The bathing-establishment is bigger than before, and the restaurant as well; but it is a compensation perhaps that the cuisine is no better. Such as it is, however, you won't scorn occasionally to partake of it on the breezy platform under which bathers dart and splash, and which looks out to where the fishing-boats, with sails of orange and crimson, wander along the darkening horizon. The beach at the Lido is still lonely and beautiful, and you can easily walk away from the cockney village. The return to Venice in the sunset is classical and indispensable, and those who at that glowing hour have floated toward the towers that rise out of the lagoon will not easily part with the impression. But you indulge in larger excursions—you go to Burano and Torcello, to Malamocco and Chioggia. Torcello, like the Lido, has been improved; the deeply interesting little cathedral of the eighth century, which stood there on the edge of the sea, as touching in its ruin, with its grassy threshold and its primitive mosaics, as the bleached bones of a human skeleton washed ashore by the tide, has now been restored and made cheerful, and the charm of the place, its strange and suggestive desolation, has well-nigh departed.

It will still serve you as a pretext, however, for a day on the lagoon, especially as you will disembark at Burano and admire the wonderful fisher-folk, whose good looks—and bad manners, I am sorry to say—can scarcely be exaggerated. Burano is celebrated for the beauty of its women and the rapacity of its children, and it is a fact that though some of the ladies are rather bold about it every one of them shows you a handsome face. The children assail you for coppers, and in their desire to be satisfied pursue your gondola into the sea. Chioggia is a larger Burano, and you carry away from either place a half-sad, half-cynical, but altogether pictorial impression; the impression of bright-coloured hovels, of bathing in stagnant canals, of young girls with faces of a delicate shape and a susceptible expression, with splendid heads of hair and complexions smeared with powder, faded yellow shawls that hang like old Greek draperies, and little wooden shoes that click as they go up and down the steps of the convex bridges; of brown-cheeked matrons with lustrous tresses and high tempers, massive throats encased with gold beads, and eyes that meet your own with a certain traditional defiance. The men throughout the islands of Venice are almost as handsome as the women; I have never seen so many good-looking rascals. At Burano and Chioggia they sit mending

their nets, or lounge at the street corners, where conversation is always high-pitched, or clamour to you to take a boat; and everywhere they decorate the scene with their splendid colour—cheeks and throats as richly brown as the sails of their fishing-smacks—their sea-faded tatters which are always a “costume,” their soft Venetian jargon, and the gallantry with which they wear their hats, an article that nowhere sits so well as on a mass of dense Venetian curls. If you are happy you will find yourself, after a June day in Venice (about ten o’clock), on a balcony that overhangs the Grand Canal, with your elbows on the broad ledge, a cigarette in your teeth and a little good company beside you. The gondolas pass beneath, the watery surface gleams here and there from their lamps, some of which are coloured lanterns that move mysteriously in the darkness. There are some evenings in June when there are too many gondolas, too many lanterns, too many serenades in front of the hotels. The serenading in particular is overdone; but on such a balcony as I speak of you needn’t suffer from it, for in the apartment behind you—an accessible refuge—there is more good company, there are more cigarettes. If you are wise you will step back there presently.

1882.

THE GRAND CANAL

The honour of representing the plan and the place at their best might perhaps appear, in the City of St. Mark, properly to belong to the splendid square which bears the patron’s name and which is the centre of Venetian life so far (this is pretty well all the way indeed) as Venetian life is a matter of strolling and chaffering, of gossiping and gaping, of circulating without a purpose, and of staring—too often with a foolish one—through the shop-windows of dealers whose hospitality makes their doorsteps dramatic, at the very vulgarest rubbish in all the modern market. If the Grand Canal, however, is not quite technically a “street,” the perverted Piazza is perhaps even less normal; and I hasten to add that I am glad not to find myself studying my subject under the international arcades, or yet (I will go the length of saying) in the solemn presence of the church. For indeed in that case I foresee I should become still more confoundingly conscious of the stumbling-block that inevitably, even with his first few words, crops up in the path of the lover of Venice who rashly addresses himself to expression. “Venetian life” is a mere literary convention, though it be an indispensable figure. The words have played an effective part in the literature of sensibility; they constituted thirty years ago the title of Mr. Howells’s delightful volume of impressions; but in using them to-day one owes some frank amends to one’s own lucidity. Let me carefully premise therefore that so often as they shall again drop from my pen, so often shall I beg to be regarded as systematically superficial.

Venetian life, in the large old sense, has long since come to an end, and the essential present character of the most melancholy of cities resides simply in its being the most beautiful of tombs. Nowhere else has the past been laid to rest with such tenderness, such a sadness of resignation and remembrance. Nowhere else is the present so alien, so discontinuous, so like a crowd in a cemetery without garlands for the graves. It has no flowers in its hands, but, as a compensation perhaps—and the thing is doubtless more to the point—it has money and little red books. The everlasting shuffle

of these irresponsible visitors in the Piazza is contemporary Venetian life. Everything else is only a reverberation of that. The vast mausoleum has a turnstile at the door, and a functionary in a shabby uniform lets you in, as per tariff, to see how dead it is. From this constation, this cold curiosity, proceed all the industry, the prosperity, the vitality of the place. The shopkeepers and gondoliers, the beggars and the models, depend upon it for a living; they are the custodians and the ushers of the great museum—they are even themselves to a certain extent the objects of exhibition. It is in the wide vestibule of the square that the polygot pilgrims gather most densely; Piazza San Marco is the lobby of the opera in the intervals of the performance. The present fortune of Venice, the lamentable difference, is most easily measured there, and that is why, in the effort to resist our pessimism, we must turn away both from the purchasers and from the vendors of ricordi. The ricordi that we prefer are gathered best where the gondola glides—best of all on the noble waterway that begins in its glory at the Salute and ends in its abasement at the railway station. It is, however, the cockneyfied Piazzetta (forgive me, shade of St. Theodore—has not a brand new café begun to glare there, electrically, this very year?) that introduces us most directly to the great picture by which the Grand Canal works its first spell, and to which a thousand artists, not always with a talent apiece, have paid their tribute. We pass into the Piazzetta to look down the great throat, as it were, of Venice, and the vision must console us for turning our back on St. Mark's.

We have been treated to it again and again, of course, even if we have never stirred from home; but that is only a reason the more for catching at any freshness that may be left in the world of photography. It is in Venice above all that we hear the small buzz of this vulgarising voice of the familiar; yet perhaps it is in Venice too that the picturesque fact has best mastered the pious secret of how to wait for us. Even the classic Salute waits like some great lady on the threshold of her saloon. She is more ample and serene, more seated at her door, than all the copyists have told us, with her domes and scrolls, her scoloped buttresses and statues forming a pompous crown, and her wide steps disposed on the ground like the train of a robe. This fine air of the woman of the world is carried out by the well-bred assurance with which she looks in the direction of her old-fashioned Byzantine neighbour; and the juxtaposition of two churches so distinguished and so different, each splendid in its sort, is a sufficient mark of the scale and range of Venice. However, we ourselves are looking away from St. Mark's—we must blind our eyes to that dazzle; without it indeed there are brightnesses and fascinations enough. We see them in abundance even while we look away from the shady steps of the Salute. These steps are cool in the morning, yet I don't know that I can justify my excessive fondness for them any better than I can explain a hundred of the other vague infatuations with which Venice sophisticates the spirit. Under such an influence fortunately one need n't explain—it keeps account of nothing but perceptions and affections. It is from the Salute steps perhaps, of a summer morning, that this view of the open mouth of the city is most brilliantly amusing. The whole thing composes as if composition were the chief end of human institutions. The charming architectural promontory of the Dogana stretches out the most graceful of arms, balancing in its hand the gilded globe on which revolves the delightful satirical figure of a little weathercock of a woman. This Fortune, this

Navigation, or whatever she is called—she surely needs no name—catches the wind in the bit of drapery of which she has divested her rotary bronze loveliness. On the other side of the Canal twinkles and glitters the long row of the happy palaces which are mainly expensive hotels. There is a little of everything everywhere, in the bright Venetian air, but to these houses belongs especially the appearance of sitting, across the water, at the receipt of custom, of watching in their hypocritical loveliness for the stranger and the victim. I call them happy, because even their sordid uses and their vulgar signs melt somehow, with their vague sea-stained pinks and drabs, into that strange gaiety of light and colour which is made up of the reflection of superannuated things. The atmosphere plays over them like a laugh, they are of the essence of the sad old joke. They are almost as charming from other places as they are from their own balconies, and share fully in that universal privilege of Venetian objects which consists of being both the picture and the point of view.

This double character, which is particularly strong in the Grand Canal, adds a difficulty to any control of one's notes. The Grand Canal may be practically, as in impression, the cushioned balcony of a high and well-loved palace—the memory of irresistible evenings, of the sociable elbow, of endless lingering and looking; or it may evoke the restlessness of a fresh curiosity, of methodical inquiry, in a gondola piled with references. There are no references, I ought to mention, in the present remarks, which sacrifice to accident, not to completeness. A rhapsody of Venice is always in order, but I think the catalogues are finished. I should not attempt to write here the names of all the palaces, even if the number of those I find myself able to remember in the immense array were less insignificant. There are many I delight in that I don't know, or at least don't keep, apart. Then there are the bad reasons for preference that are better than the good, and all the sweet bribery of association and recollection. These things, as one stands on the Salute steps, are so many delicate fingers to pick straight out of the row a dear little featureless house which, with its pale green shutters, looks straight across at the great door and through the very keyhole, as it were, of the church, and which I needn't call by a name—a pleasant American name—that every one in Venice, these many years, has had on grateful lips. It is the very friendliest house in all the wide world, and it has, as it deserves to have, the most beautiful position. It is a real *porto di mare*, as the gondoliers say—a port within a port; it sees everything that comes and goes, and takes it all in with practised eyes. Not a tint or a hint of the immense iridescence is lost upon it, and there are days of exquisite colour on which it may fancy itself the heart of the wonderful prism. We wave to it from the Salute steps, which we must decidedly leave if we wish to get on, a grateful hand across the water, and turn into the big white church of Longhena—an empty shaft beneath a perfunctory dome—where an American family and a German party, huddled in a corner upon a pair of benches, are gazing, with a conscientiousness worthy of a better cause, at nothing in particular.

For there is nothing particular in this cold and conventional temple to gaze at save the great Tintoretto of the sacristy, to which we quickly pay our respects, and which we are glad to have for ten minutes to ourselves. The picture, though full of beauty, is not the finest of the master's; but it serves again as well as another to transport—there is no other word—those of his lovers for whom,

in far-away days when Venice was an early rapture, this strange and mystifying painter was almost the supreme revelation. The plastic arts may have less to say to us than in the hungry years of youth, and the celebrated picture in general be more of a blank; but more than the others any fine Tintoret still carries us back, calling up not only the rich particular vision but the freshness of the old wonder. Many things come and go, but this great artist remains for us in Venice a part of the company of the mind. The others are there in their obvious glory, but he is the only one for whom the imagination, in our expressive modern phrase, sits up. "The Marriage in Cana," at the Salute, has all his characteristic and fascinating unexpectedness—the sacrifice of the figure of our Lord, who is reduced to the mere final point of a clever perspective, and the free, joyous presentation of all the other elements of the feast. Why, in spite of this queer one-sidedness, does the picture give us no impression of a lack of what the critics call reverence? For no other reason that I can think of than because it happens to be the work of its author, in whose very mistakes there is a singular wisdom. Mr. Ruskin has spoken with sufficient eloquence of the serious loveliness of the row of heads of the women on the right, who talk to each other as they sit at the foreshortened banquet. There could be no better example of the roving independence of the painter's vision, a real spirit of adventure for which his subject was always a cluster of accidents; not an obvious order, but a sort of peopled and agitated chapter of life, in which the figures are submissive pictorial notes. These notes are all there in their beauty and heterogeneity, and if the abundance is of a kind to make the principle of selection seem in comparison timid, yet the sense of "composition" in the spectator—if it happen to exist—reaches out to the painter in peculiar sympathy. Dull must be the spirit of the worker tormented in any field of art with that particular question who is not moved to recognise in the eternal problem the high fellowship of Tintoretto.

If the long reach from this point to the deplorable iron bridge which discharges the pedestrian at the Academy—or, more comprehensively, to the painted and gilded Gothic of the noble Palazzo Foscari—is too much of a curve to be seen at any one point as a whole, it represents the better the arched neck, as it were, of the undulating serpent of which the Canalazzo has the likeness. We pass a dozen historic houses, we note in our passage a hundred component "bits," with the baffled sketcher's sense, and with what would doubtless be, save for our intensely Venetian fatalism, the baffled sketcher's temper. It is the early palaces, of course, and also, to be fair, some of the late, if we could take them one by one, that give the Canal the best of its grand air. The fairest are often cheek-by-jowl with the foulest, and there are few, alas, so fair as to have been completely protected by their beauty. The ages and the generations have worked their will on them, and the wind and the weather have had much to say; but disfigured and dishonoured as they are, with the bruises of their marbles and the patience of their ruin, there is nothing like them in the world, and the long succession of their faded, conscious faces makes of the quiet waterway they overhang a promenade historique of which the lesson, however often we read it, gives, in the depth of its interest, an incomparable dignity to Venice. We read it in the Romanesque arches, crooked to-day in their very curves, of the early middle-age, in the exquisite individual Gothic of the splendid time, and in the cornices and columns of a decadence

almost as proud. These things at present are almost equally touching in their good faith; they have each in their degree so effectually parted with their pride. They have lived on as they could and lasted as they might, and we hold them to no account of their infirmities, for even those of them whose blank eyes to-day meet criticism with most submission are far less vulgar than the uses we have mainly managed to put them to. We have botched them and patched them and covered them with sordid signs; we have restored and improved them with a merciless taste, and the best of them we have made over to the pedlars. Some of the most striking objects in the finest vistas at present are the huge advertisements of the curiosity-shops.

The antiquity-mongers in Venice have all the courage of their opinion, and it is easy to see how well they know they can confound you with an unanswerable question. What is the whole place but a curiosity-shop, and what are you here for yourself but to pick up odds and ends? "We pick them up for you," say these honest Jews, whose prices are marked in dollars, "and who shall blame us if, the flowers being pretty well plucked, we add an artificial rose or two to the composition of the bouquet?" They take care, in a word, that there be plenty of relics, and their establishments are huge and active. They administer the antidote to pedantry, and you can complain of them only if you never cross their thresholds. If you take this step you are lost, for you have parted with the correctness of your attitude. Venice becomes frankly from such a moment the big depressing dazzling joke in which after all our sense of her contradictions sinks to rest—the grimace of an over-strained philosophy. It's rather a comfort, for the curiosity-shops are amusing. You have bad moments indeed as you stand in their halls of humbug and, in the intervals of haggling, hear through the high windows the soft splash of the sea on the old water-steps, for you think with anger of the noble homes that are laid waste in such scenes, of the delicate lives that must have been, that might still be, led there. You reconstruct the admirable house according to your own needs; leaning on a back balcony, you drop your eyes into one of the little green gardens with which, for the most part, such establishments are exasperatingly blessed, and end by feeling it a shame that you yourself are not in possession. (I take for granted, of course, that as you go and come you are, in imagination, perpetually lodging yourself and setting up your gods; for if this innocent pastime, this borrowing of the mind, be not your favourite sport there is a flaw in the appeal that Venice makes to you.) There may be happy cases in which your envy is tempered, or perhaps I should rather say intensified, by real participation. If you have had the good fortune to enjoy the hospitality of an old Venetian home and to lead your life a little in the painted chambers that still echo with one of the historic names, you have entered by the shortest step into the inner spirit of the place. If it did n't savour of treachery to private kindness I should like to speak frankly of one of these delightful, even though alienated, structures, to refer to it as a splendid example of the old palatial type. But I can only do so in passing, with a hundred precautions, and, lifting the curtain at the edge, drop a commemorative word on the success with which, in this particularly happy instance, the cosmopolite habit, the modern sympathy, the intelligent, flexible attitude, the latest fruit of time, adjust themselves to the great gilded, relinquished shell and try to fill it out. A Venetian palace that has not too grossly suffered and that is

not overwhelming by its mass makes almost any life graceful that may be led in it. With cultivated and generous contemporary ways it reveals a pre-established harmony. As you live in it day after day its beauty and its interest sink more deeply into your spirit; it has its moods and its hours and its mystic voices and its shifting expressions. If in the absence of its masters you have happened to have it to yourself for twenty-four hours you will never forget the charm of its haunted stillness, late on the summer afternoon for instance, when the call of playing children comes in behind from the campo, nor the way the old ghosts seemed to pass on tip-toe on the marble floors. It gives you practically the essence of the matter that we are considering, for beneath the high balconies Venice comes and goes, and the particular stretch you command contains all the characteristics. Everything has its turn, from the heavy barges of merchandise, pushed by long poles and the patient shoulder, to the floating pavilions of the great serenades, and you may study at your leisure the admirable Venetian arts of managing a boat and organising a spectacle. Of the beautiful free stroke with which the gondola, especially when there are two oars, is impelled, you never, in the Venetian scene, grow weary; it is always in the picture, and the large profiled action that lets the standing rowers throw themselves forward to a constant recovery has the double value of being, at the fag-end of greatness, the only energetic note. The people from the hotels are always afloat, and, at the hotel pace, the solitary gondolier (like the solitary horseman of the old-fashioned novel) is, I confess, a somewhat melancholy figure. Perched on his poop without a mate, he re-enacts perpetually, in high relief, with his toes turned out, the comedy of his odd and charming movement. He always has a little the look of an absent-minded nursery-maid pushing her small charges in a perambulator.

But why should I risk too free a comparison, where this picturesque and amiable class are concerned? I delight in their sun-burnt complexions and their childish dialect; I know them only by their merits, and I am grossly prejudiced in their favour. They are interesting and touching, and alike in their virtues and their defects human nature is simplified as with a big effective brush. Affecting above all is their dependence on the stranger, the whimsical stranger who swims out of their ken, yet whom Providence sometimes restores. The best of them at any rate are in their line great artists. On the swarming feast-days, on the strange feast-night of the Redentore, their steering is a miracle of ease. The master-hands, the celebrities and winners of prizes—you may see them on the private gondolas in spotless white, with brilliant sashes and ribbons, and often with very handsome persons—take the right of way with a pardonable insolence. They penetrate the crush of boats with an authority of their own. The crush of boats, the universal sociable bumping and squeezing, is great when, on the summer nights, the ladies shriek with alarm, the city pays the fiddlers, and the illuminated barges, scattering music and song, lead a long train down the Canal. The barges used to be rowed in rhythmic strokes, but now they are towed by the steamer. The coloured lamps, the vocalists before the hotels, are not to my sense the greatest seduction of Venice; but it would be an uncandid sketch of the Canalazzo that shouldn't touch them with indulgence. Taking one nuisance with another, they are probably the prettiest in the world, and if they have in general more magic for the new arrival than for the old Venice-lover, they in any case, at their best, keep up the immemorial tradition. The

Venetians have had from the beginning of time the pride of their processions and spectacles, and it's a wonder how with empty pockets they still make a clever show. The Carnival is dead, but these are the scraps of its inheritance. Vauxhall on the water is of course more Vauxhall than ever, with the good fortune of home-made music and of a mirror that reduplicates and multiplies. The feast of the Redeemer—the great popular feast of the year—is a wonderful Venetian Vauxhall. All Venice on this occasion takes to the boats for the night and loads them with lamps and provisions. Wedged together in a mass it sups and sings; every boat is a floating harbour, a private café-concert. Of all Christian commemorations it is the most ingenuously and harmlessly pagan. Toward morning the passengers repair to the Lido, where, as the sun rises, they plunge, still sociably, into the sea. The night of the Redentore has been described, but it would be interesting to have an account, from the domestic point of view, of its usual morrow. It is mainly an affair of the Giudecca, however, which is bridged over from the Zattere to the great church. The pontoons are laid together during the day—it is all done with extraordinary celerity and art—and the bridge is prolonged across the Canalazzo (to Santa Maria Zobenigo), which is my only warrant for glancing at the occasion. We glance at it from our palace windows; lengthening our necks a little, as we look up toward the Salute, we see all Venice, on the July afternoon, so serried as to move slowly, pour across the temporary footway. It is a flock of very good children, and the bridged Canal is their toy. All Venice on such occasions is gentle and friendly; not even all Venice pushes anyone into the water.

But from the same high windows we catch without any stretching of the neck a still more indispensable note in the picture, a famous pretender eating the bread of bitterness. This repast is served in the open air, on a neat little terrace, by attendants in livery, and there is no indiscretion in our seeing that the pretender dines. Ever since the table d'hôte in "Candide" Venice has been the refuge of monarchs in want of thrones—she would n't know herself without her rois en exil. The exile is agreeable and soothing, the gondola lets them down gently. Its movement is an anodyne, its silence a philtre, and little by little it rocks all ambitions to sleep. The proscrip has plenty of leisure to write his proclamations and even his memoirs, and I believe he has organs in which they are published; but the only noise he makes in the world is the harmless splash of his oars. He comes and goes along the Canalazzo, and he might be much worse employed. He is but one of the interesting objects it presents, however, and I am by no means sure that he is the most striking. He has a rival, if not in the iron bridge, which, alas, is within our range, at least—to take an immediate example—in the Montecuculi Palace. Far-descended and weary, but beautiful in its crooked old age, with its lovely proportions, its delicate round arches, its carvings and its disks of marble, is the haunted Montecuculi. Those who have a kindness for Venetian gossip like to remember that it was once for a few months the property of Robert Browning, who, however, never lived in it, and who died in the splendid Rezzonico, the residence of his son and a wonderful cosmopolite "document," which, as it presents itself, in an admirable position, but a short way farther down the Canal, we can almost see, in spite of the curve, from the window at which we stand. This great seventeenth century pile, throwing itself upon the water with a peculiar florid assurance, a certain upward toss of its cornice

which gives it the air of a rearing sea-horse, decorates immensely—and within, as well as without—the wide angle that it commands.

There is a more formal greatness in the high square Gothic Foscari, just below it, one of the noblest creations of the fifteenth century, a masterpiece of symmetry and majesty. Dedicated to-day to official uses—it is the property of the State—it looks conscious of the consideration it enjoys, and is one of the few great houses within our range whose old age strikes us as robust and painless. It is visibly “kept up”; perhaps it is kept up too much; perhaps I am wrong in thinking so well of it. These doubts and fears course rapidly through my mind—I am easily their victim when it is a question of architecture—as they are apt to do to-day, in Italy, almost anywhere, in the presence of the beautiful, of the desecrated or the neglected. We feel at such moments as if the eye of Mr. Ruskin were upon us; we grow nervous and lose our confidence. This makes me inevitably, in talking of Venice, seek a pusillanimous safety in the trivial and the obvious. I am on firm ground in rejoicing in the little garden directly opposite our windows—it is another proof that they really show us everything—and in feeling that the gardens of Venice would deserve a page to themselves. They are infinitely more numerous than the arriving stranger can suppose; they nestle with a charm all their own in the complications of most back-views. Some of them are exquisite, many are large, and even the scrappiest have an artful understanding, in the interest of colour, with the waterways that edge their foundations. On the small canals, in the hunt for amusement, they are the prettiest surprises of all. The tangle of plants and flowers crowds over the battered walls, the greenness makes an arrangement with the rosy sordid brick. Of all the reflected and liquefied things in Venice, and the number of these is countless, I think the lapping water loves them most. They are numerous on the Canalazzo, but wherever they occur they give a brush to the picture and in particular, it is easy to guess, give a sweetness to the house. Then the elements are complete—the trio of air and water and of things that grow. Venice without them would be too much a matter of the tides and the stones. Even the little trellises of the *traghetti* count charmingly as reminders, amid so much artifice, of the woodland nature of man. The vine-leaves, trained on horizontal poles, make a roof of chequered shade for the gondoliers and ferrymen, who doze there according to opportunity, or chatter or hail the approaching “fare.” There is no “hum” in Venice, so that their voices travel far; they enter your windows and mingle even with your dreams. I beg the reader to believe that if I had time to go into everything, I would go into the *traghetti*, which have their manners and their morals, and which used to have their piety. This piety was always a *madonnina*, the protectress of the passage—a quaint figure of the Virgin with the red spark of a lamp at her feet. The lamps appear for the most part to have gone out, and the images doubtless have been sold for bric-a-brac. The ferrymen, for aught I know, are converted to Nihilism—a faith consistent happily with a good stroke of business. One of the figures has been left, however—the *Madonnetta* which gives its name to a *traghetto* near the Rialto. But this sweet survivor is a carved stone inserted ages ago in the corner of an old palace and doubtless difficult of removal. Paziienza, the day will come when so marketable a relic will also be extracted from its socket and purchased by the devouring American. I leave that expression, on

second thought, standing; but I repent of it when I remember that it is a devouring American—a lady long resident in Venice and whose kindnesses all Venetians, as well as her country-people, know, who has rekindled some of the extinguished tapers, setting up especially the big brave Gothic shrine, of painted and gilded wood, which, on the top of its stout palo, sheds its influence on the place of passage opposite the Salute.

If I may not go into those of the palaces this devious discourse has left behind, much less may I enter the great galleries of the Academy, which rears its blank wall, surmounted by the lion of St. Mark, well within sight of the windows at which we are still lingering. This wondrous temple of Venetian art—for all it promises little from without—overhangs, in a manner, the Grand Canal, but if we were so much as to cross its threshold we should wander beyond recall. It contains, in some of the most magnificent halls—where the ceilings have all the glory with which the imagination of Venice alone could over-arch a room—some of the noblest pictures in the world; and whether or not we go back to them on any particular occasion for another look, it is always a comfort to know that they are there, as the sense of them on the spot is a part of the furniture of the mind—the sense of them close at hand, behind every wall and under every cover, like the inevitable reverse of a medal, of the side exposed to the air that reflects, intensifies, completes the scene. In other words, as it was the inevitable destiny of Venice to be painted, and painted with passion, so the wide world of picture becomes, as we live there, and however much we go about our affairs, the constant habitation of our thoughts. The truth is, we are in it so uninterruptedly, at home and abroad, that there is scarcely a pressure upon us to seek it in one place more than in another. Choose your standpoint at random and trust the picture to come to you. This is manifestly why I have not, I find myself conscious, said more about the features of the Canalazzo which occupy the reach between the Salute and the position we have so obstinately taken up. It is still there before us, however, and the delightful little Palazzo Dario, intimately familiar to English and American travellers, picks itself out in the foreshortened brightness. The Dario is covered with the loveliest little marble plates and sculptured circles; it is made up of exquisite pieces—as if there had been only enough to make it small—so that it looks, in its extreme antiquity, a good deal like a house of cards that hold together by a tenure it would be fatal to touch. An old Venetian house dies hard indeed, and I should add that this delicate thing, with submission in every feature, continues to resist the contact of generations of lodgers. It is let out in floors (it used to be let as a whole) and in how many eager hands—for it is in great requisition—under how many fleeting dispensations have we not known and loved it? People are always writing in advance to secure it, as they are to secure the Jenkins's gondolier, and as the gondola passes we see strange faces at the windows—though it's ten to one we recognise them—and the millionth artist coming forth with his traps at the water-gate. The poor little patient Dario is one of the most flourishing booths at the fair.

The faces in the window look out at the great Sansovino—the splendid pile that is now occupied by the Prefect. I feel decidedly that I don't object as I ought to the palaces of the sixteenth and seventeenth centuries. Their pretensions impose upon me, and the imagination peoples them more

freely than it can people the interiors of the prime. Was not moreover this masterpiece of Sansovino once occupied by the Venetian post-office, and thereby intimately connected with an ineffaceable first impression of the author of these remarks? He had arrived, wondering, palpitating, twenty-three years ago, after nightfall, and, the first thing on the morrow, had repaired to the post-office for his letters. They had been waiting a long time and were full of delayed interest, and he returned with them to the gondola and floated slowly down the Canal. The mixture, the rapture, the wonderful temple of the *poste restante*, the beautiful strangeness, all humanised by good news—the memory of this abides with him still, so that there always proceeds from the splendid waterfront I speak of a certain secret appeal, something that seems to have been uttered first in the sonorous chambers of youth. Of course this association falls to the ground—or rather splashes into the water—if I am the victim of a confusion. Was the edifice in question twenty-three years ago the post-office, which has occupied since, for many a day, very much humbler quarters? I am afraid to take the proper steps for finding out, lest I should learn that during these years I have misdirected my emotion. A better reason for the sentiment, at any rate, is that such a great house has surely, in the high beauty of its tiers, a refinement of its own. They make one think of colosseums and aqueducts and bridges, and they constitute doubtless, in Venice, the most pardonable specimen of the imitative. I have even a timid kindness for the huge Pesaro, far down the Canal, whose main reproach, more even than the coarseness of its forms, is its swaggering size, its want of consideration for the general picture, which the early examples so reverently respect. The Pesaro is as far out of the frame as a modern hotel, and the Cornaro, close to it, oversteps almost equally the modesty of art. One more thing they and their kindred do, I must add, for which, unfortunately, we can patronise them less. They make even the most elaborate material civilisation of the present day seem woefully shrunken and bourgeois, for they simply—I allude to the biggest palaces—can't be lived in as they were intended to be. The modern tenant may take in all the magazines, but he bends not the bow of Achilles. He occupies the place, but he doesn't fill it, and he has guests from the neighbouring inns with ulsters and Baedekers. We are far at the Pesaro, by the way, from our attaching window, and we take advantage of it to go in rather a melancholy mood to the end. The long straight vista from the Foscari to the Rialto, the great middle stretch of the Canal, contains, as the phrase is, a hundred objects of interest, but it contains most the bright oddity of its general Deluge air. In all these centuries it has never got over its resemblance to a flooded city; for some reason or other it is the only part of Venice in which the houses look as if the waters had overtaken them. Everywhere else they reckon with them—have chosen them; here alone the lapping seaway seems to confess itself an accident.

{Illustration: PALAZZO MONCENIGO, VENICE}

There are persons who hold this long, gay, shabby, spotty perspective, in which, with its immense field of confused reflection, the houses have infinite variety, the dullest expanse in Venice. It was not dull, we imagine, for Lord Byron, who lived in the midmost of the three Mocenigo palaces, where the writing-table is still shown at which he gave the rein to his passions. For other observers it is sufficiently enlivened by so delightful a creation as the Palazzo Loredan, once a masterpiece and at

present the Municipio, not to speak of a variety of other immemorial bits whose beauty still has a degree of freshness. Some of the most touching relics of early Venice are here—for it was here she precariously clustered—peeping out of a submersion more pitiless than the sea. As we approach the Rialto indeed the picture falls off and a comparative commonness suffuses it. There is a wide paved walk on either side of the Canal, on which the waterman—and who in Venice is not a waterman?—is prone to seek repose. I speak of the summer days—it is the summer Venice that is the visible Venice. The big tarry barges are drawn up at the fondamenta, and the bare-legged boatmen, in faded blue cotton, lie asleep on the hot stones. If there were no colour anywhere else there would be enough in their tanned personalities. Half the low doorways open into the warm interior of waterside drinking-shops, and here and there, on the quay, beneath the bush that overhangs the door, there are rickety tables and chairs. Where in Venice is there not the amusement of character and of detail? The tone in this part is very vivid, and is largely that of the brown plebeian faces looking out of the patchy miscellaneous houses—the faces of fat undressed women and of other simple folk who are not aware that they enjoy, from balconies once doubtless patrician, a view the knowing ones of the earth come thousands of miles to envy them. The effect is enhanced by the tattered clothes hung to dry in the windows, by the sun-faded rags that flutter from the polished balustrades—these are ivory-smooth with time; and the whole scene profits by the general law that renders decadence and ruin in Venice more brilliant than any prosperity. Decay is in this extraordinary place golden in tint and misery couleur de rose. The gondolas of the correct people are unmitigated sable, but the poor market-boats from the islands are kaleidoscopic.

The Bridge of the Rialto is a name to conjure with, but, honestly speaking, it is scarcely the gem of the composition. There are of course two ways of taking it—from the water or from the upper passage, where its small shops and booths abound in Venetian character; but it mainly counts as a feature of the Canal when seen from the gondola or even from the awful vaporetto. The great curve of its single arch is much to be commended, especially when, coming from the direction of the railway-station, you see it frame with its sharp compass-line the perfect picture, the reach of the Canal on the other side. But the backs of the little shops make from the water a graceless collective hump, and the inside view is the diverting one. The big arch of the bridge—like the arches of all the bridges—is the waterman's friend in wet weather. The gondolas, when it rains, huddle beside the peopled barges, and the young ladies from the hotels, vaguely fidgeting, complain of the communication of insect life. Here indeed is a little of everything, and the jewellers of this celebrated precinct—they have their immemorial row—make almost as fine a show as the fruiterers. It is a universal market, and a fine place to study Venetian types. The produce of the islands is discharged there, and the fishmongers announce their presence. All one's senses indeed are vigorously attacked; the whole place is violently hot and bright, all odorous and noisy. The churning of the screw of the vaporetto mingles with the other sounds—not indeed that this offensive note is confined to one part of the Canal. But Just here the little piers of the resented steamer are particularly near together, and it seems somehow to be always kicking up the water. As we go further down we see it stopping exactly beneath the glorious

windows of the Ca'd'Oro. It has chosen its position well, and who shall gainsay it for having put itself under the protection of the most romantic facade in Europe? The companionship of these objects is a symbol; it expresses supremely the present and the future of Venice. Perfect, in its prime, was the marble Ca'd'Oro, with the noble recesses of its loggie, but even then it probably never "met a want," like the successful vaporetto. If, however, we are not to go into the Museo Civico—the old Museo Correr, which rears a staring renovated front far down on the left, near the station, so also we must keep out of the great vexed question of steam on the Canalazzo, just as a while since we prudently kept out of the Accademia. These are expensive and complicated excursions. It is obvious that if the vaporetti have contributed to the ruin of the gondoliers, already hard pressed by fate, and to that of the palaces, whose foundations their waves undermine, and that if they have robbed the Grand Canal of the supreme distinction of its tranquillity, so on the other hand they have placed "rapid transit," in the New York phrase, in everybody's reach, and enabled everybody—save indeed those who wouldn't for the world—to rush about Venice as furiously as people rush about New York. The suitability of this consummation needn't be pointed out.

Even we ourselves, in the irresistible contagion, are going so fast now that we have only time to note in how clever and costly a fashion the Museo Civico, the old Fondaco dei Turchi, has been reconstructed and restored. It is a glare of white marble without, and a series of showy majestic halls within, where a thousand curious mementos and relics of old Venice are gathered and classified. Of its miscellaneous treasures I fear I may perhaps frivolously prefer the series of its remarkable living Longhis, an illustration of manners more copious than the celebrated Carpaccio, the two ladies with their little animals and their long sticks. Wonderful indeed today are the museums of Italy, where the renovations and the belle ordonnance speak of funds apparently unlimited, in spite of the fact that the numerous custodians frankly look starved. What is the pecuniary source of all this civic magnificence—it is shown in a hundred other ways—and how do the Italian cities manage to acquit themselves of expenses that would be formidable to communities richer and doubtless less aesthetic? Who pays the bills for the expressive statues alone, the general exuberance of sculpture, with which every piazzetta of almost every village is patriotically decorated? Let us not seek an answer to the puzzling question, but observe instead that we are passing the mouth of the populous Canareggio, next widest of the waterways, where the race of Shylock abides, and at the corner of which the big colourless church of San Geremia stands gracefully enough on guard. The Canareggio, with its wide lateral footways and humpbacked bridges, makes on the feast of St. John an admirable noisy, tawdry theatre for one of the prettiest and the most infantile of the Venetian processions.

The rest of the course is a reduced magnificence, in spite of interesting bits, of the battered pomp of the Pesaro and the Cornaro, of the recurrent memories of royalty in exile which cluster about the Palazzo Vendramin Calergi, once the residence of the Comte de Chambord and still that of his half-brother, in spite too of the big Papadopoli gardens, opposite the station, the largest private grounds in Venice, but of which Venice in general mainly gets the benefit in the usual form of irrepressible greenery climbing over walls and nodding at water. The rococo church of the Scalzi is here, all marble

and malachite, all a cold, hard glitter and a costly, curly ugliness, and here too, opposite, on the top of its high steps, is San Simeone Profeta, I won't say immortalised, but unblushingly misrepresented, by the perfidious Canaletto. I shall not stay to unravel the mystery of this prosaic painter's malpractices; he falsified without fancy, and as he apparently transposed at will the objects he reproduced, one is never sure of the particular view that may have constituted his subject. It would look exactly like such and such a place if almost everything were not different. San Simeone Profeta appears to hang there upon the wall; but it is on the wrong side of the Canal and the other elements quite fail to correspond. One's confusion is the greater because one doesn't know that everything may not really have changed, even beyond all probability—though it's only in America that churches cross the street or the river—and the mixture of the recognisable and the different makes the ambiguity maddening, all the more that the painter is almost as attaching as he is bad. Thanks at any rate to the white church, domed and porticoed, on the top of its steps, the traveller emerging for the first time upon the terrace of the railway-station seems to have a Canaletto before him. He speedily discovers indeed even in the presence of this scene of the final accents of the Canalazzo—there is a charm in the old pink warehouses on the hot fondamenta—that he has something much better. He looks up and down at the gathered gondolas; he has his surprise after all, his little first Venetian thrill; and as the terrace of the station ushers in these things we shall say no harm of it, though it is not lovely. It is the beginning of his experience, but it is the end of the Grand Canal.

1892.